MAURICE KUFFERATH

LE THÉATRE

DE

R. Wagner

DE TANNHÆUSER A PARSIFAL

Essais de critique littéraire, esthétique et musicale

TRISTAN ET ISEULT

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, Rue de Seine, 33

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES
82, Mont. de la Cour

1894

LEIPZIG, OTTO JUNNE

DU MÊME AUTEUR

L'ART DE DIRIGER L'ORCHESTRE, Richard Wagner et Hans Richter, la *Neuvième symphonie* de Beethoven. 1 volume 2 50

HENRI VIEUXTEMPS, sa vie, son œuvre. 1 vol. in-8°. 2 »

HECTOR BERLIOZ ET SCHUMANN. 1 broch. in-8° . . 1 »

Le THÉATRE DE RICHARD WAGNER, de *Tannhæuser* à *Parsifal*, Essais de critique littéraire, esthétique et musicale.

VOLUMES PARUS

Lohengrin, 1 volume de 218 pages 3 50

La Walkyrie, 1 volume de 150 pages 2 50

Siegfried, 1 volume in-8°, 118 pages . . . . . 2 »

Parsifal, 1 volume de 302 pages. 3 50

Il a été tiré de ce volume VINGT exemplaires sur papier à la main, au prix de 10 francs.

TRISTAN ET ISEULT

D'amour vient mon chant et mon pleur.
(Lai de TRISTAN.)

Isot ma drue, Isot ma mie,
En vous ma mort, en vous ma vie.
(Le trouvère THOMAS.)

Ni vous sans moi, ni moi sans vous.
(MARIE DE FRANCE.)

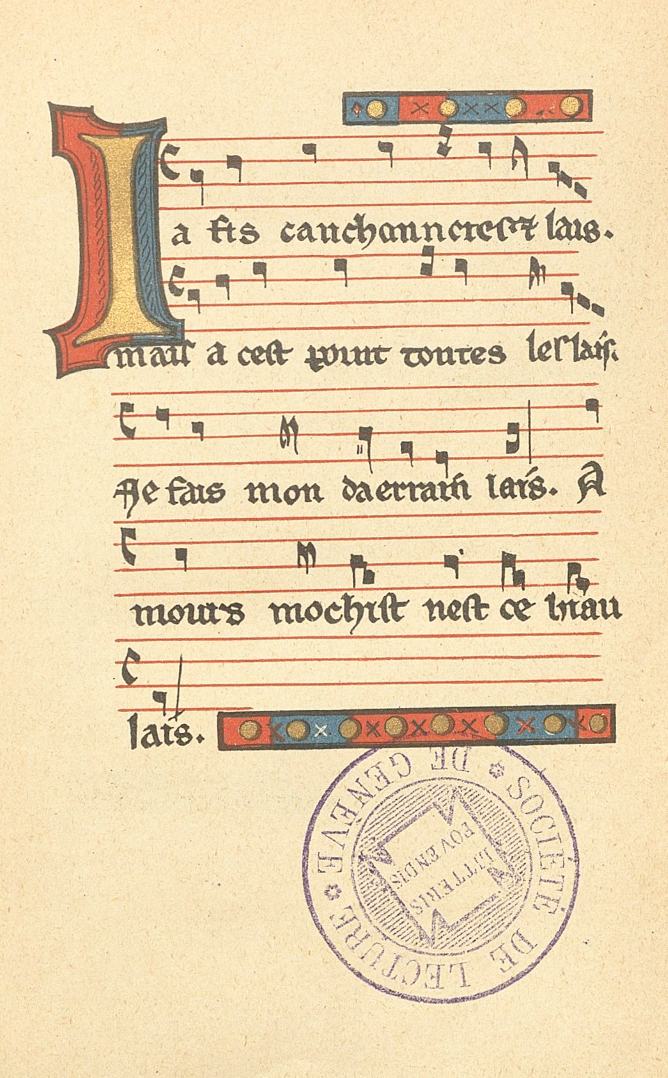
DEUX LAIS DE TRISTAN
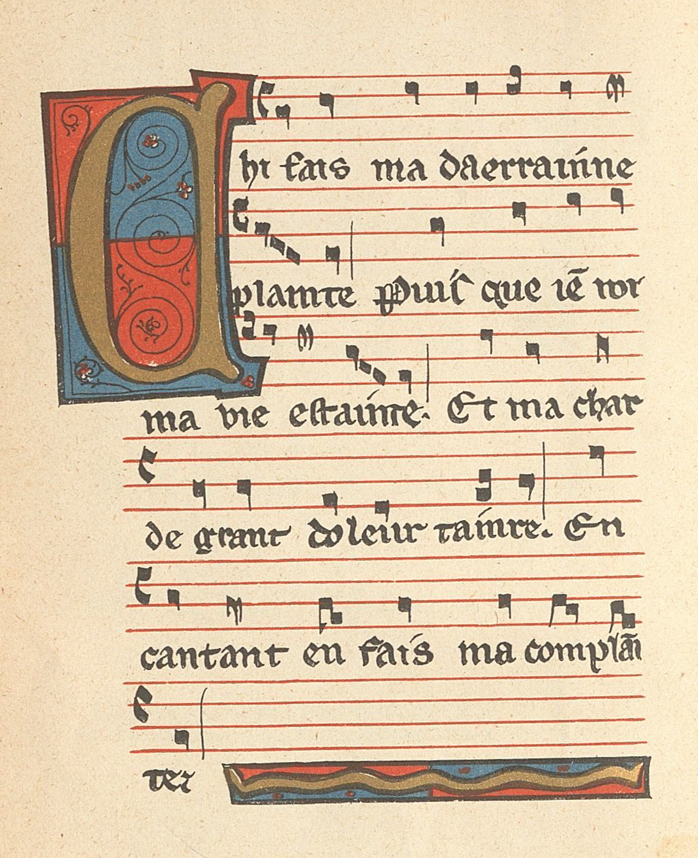
AVEC NOTATION MUSICALE

Extraits d'un manuscrit du roman de Tristan en prose (xv[e] siècle) appartenant à la Bibliothèque Impériale de Vienne, n° 2542.

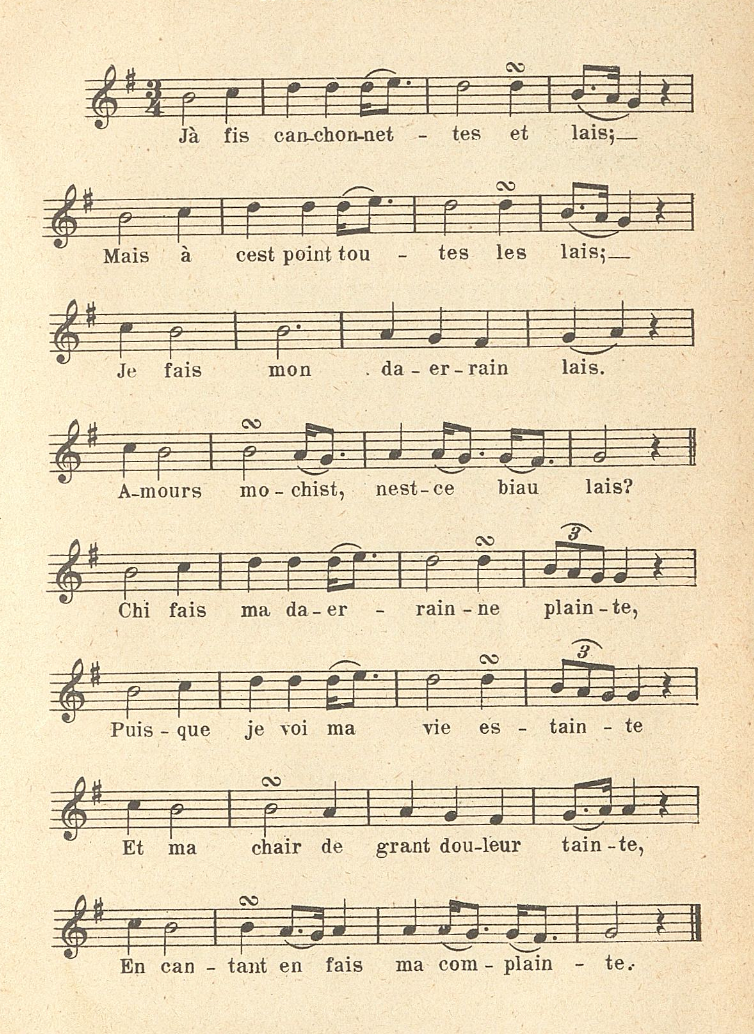
I. Lai Mortel
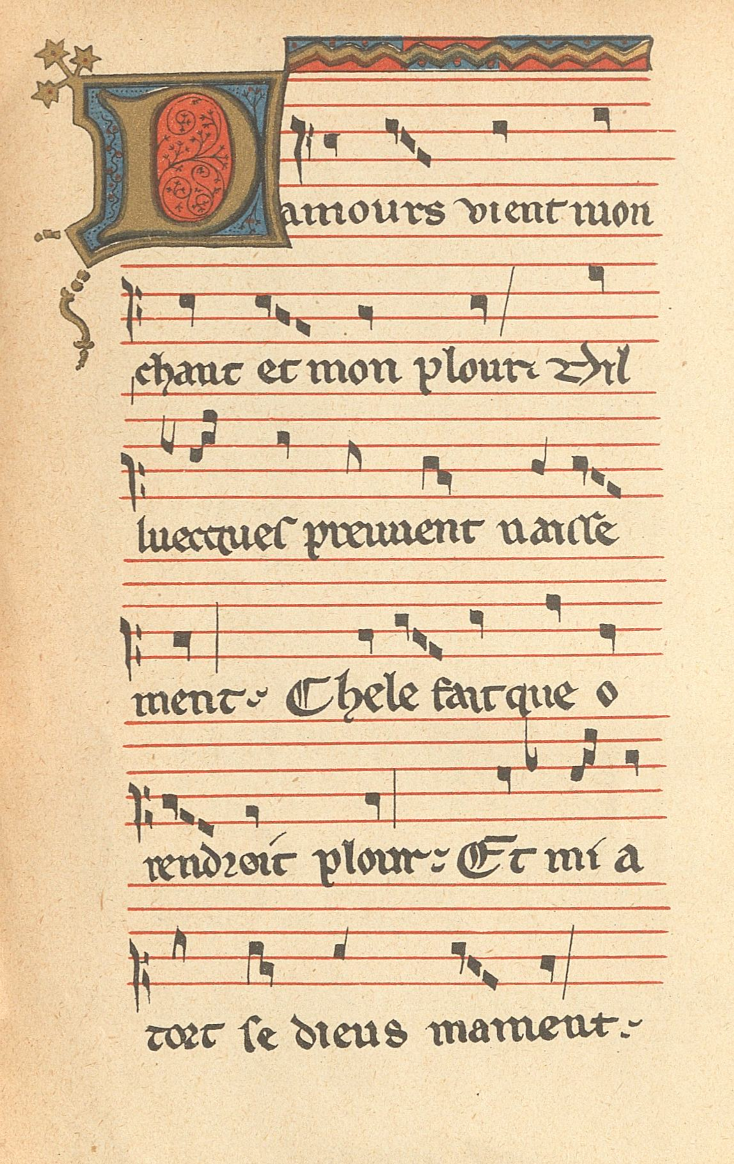
II. Lai du Pleur


a fis cauchonnetes lais.
mais a cest point toutes les lais.
Je fais mon daerrain lais. A
mours mochist nest ce lmau
lais.

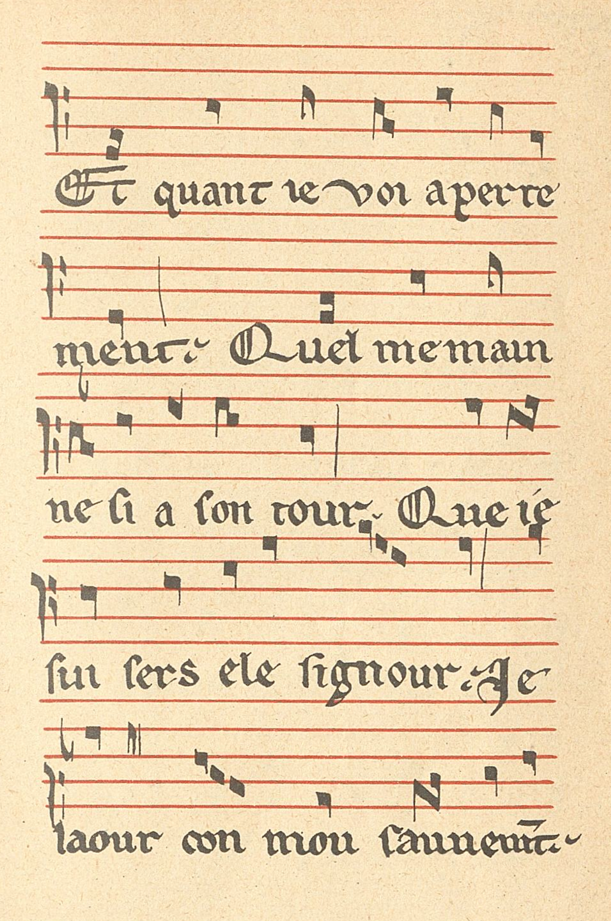

Chi fais ma daerrainne
plainte Puis que ie voi
ma vie estainte. Et ma char
de grant doleur tainte. En
cantant en fais ma complai
te

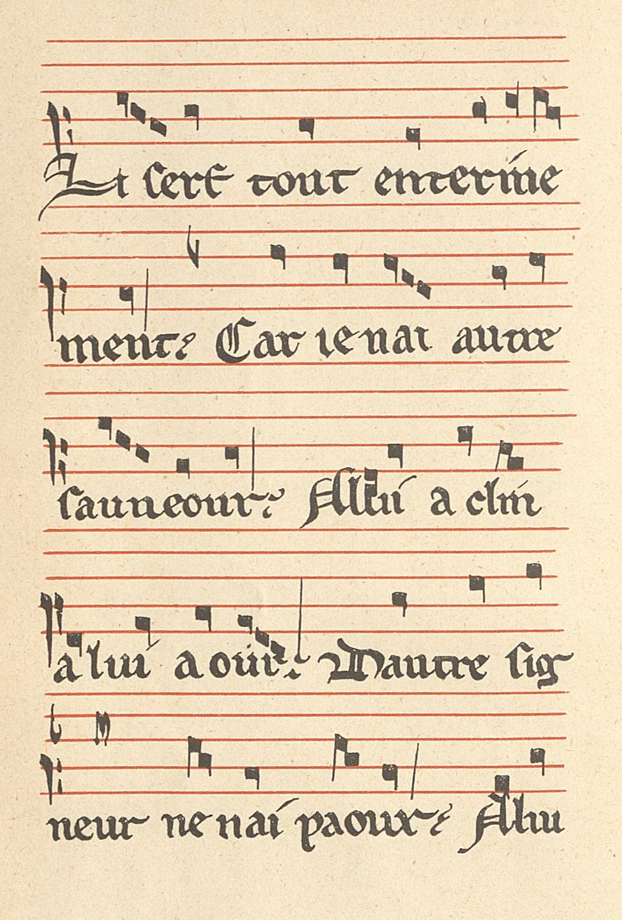
I. Lai Mortel.
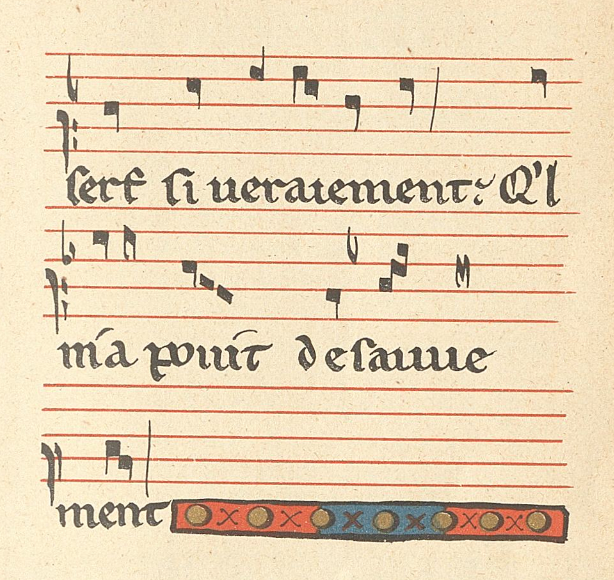

Jà fis can-chon-net - tes et lais;
Mais à cest point tou - tes les lais;
Je fais mon da - er - rain lais.
A-mours mo - chist, nest - ce biau lais?
Chi fais ma da - er - rain - ne plain - te,
Puis - que je voi ma vie es - tain - te
Et ma chair de grant dou-leur tain - te,
En can - tant en fais ma com - plain - te.



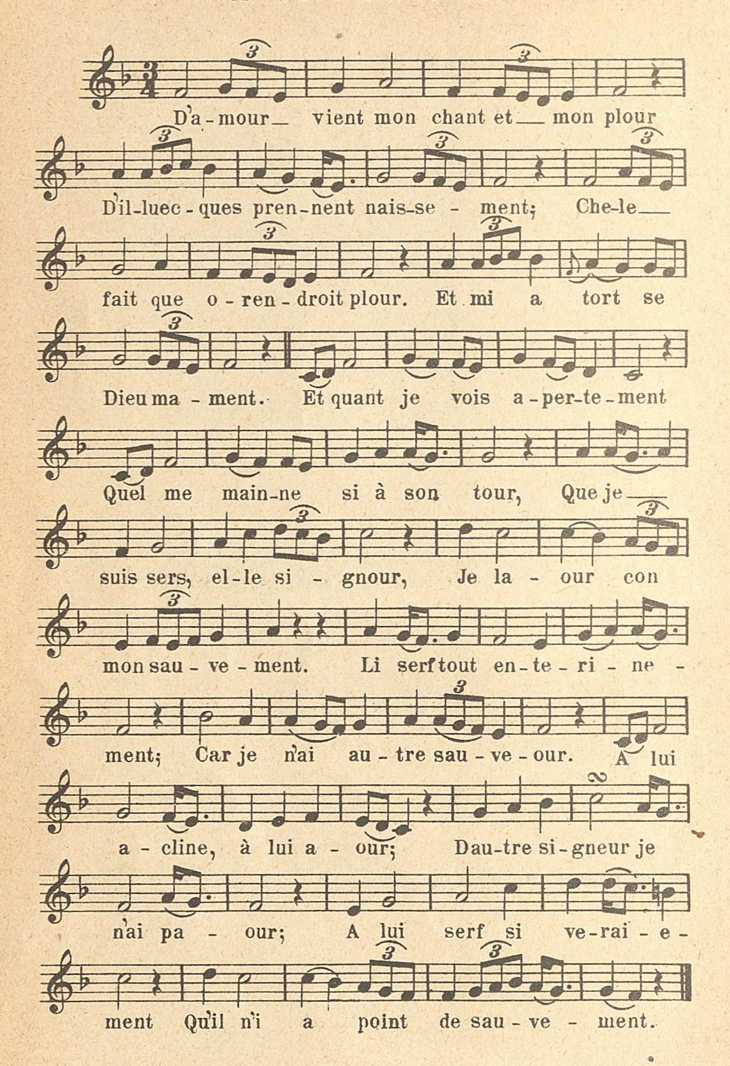
Damours vient mon
chant et mon plour. Al
luectuel prennent naisse
ment. Chele fait que o
rendroit plour. Et mi a
tort se dieus mament.


Et quant ie voi aperte
ment. Quel me main
ne si a son tour. Que ie
sui sers ele signour. Je
laour con mon sauueour.


Li serf tout enterine
ment. Car ie nai autre
sauveour. Alui a clin
a lui a ouir. Nautre sig
neur ne nai paour. Alui


serf si ueraiement: Q'l
m'a pouit desauue
ment

II. Lai du Pleur.



A Madame DE BURLET

En reconnaissance d'une bienveillante sympathie

Ce livre est respectueusement dédié.

Février 1894.

Amor condusse noi ad una morte.

(DANTE, *Inferno*, c. 5.)

OICI le drame passionnel le plus intense et le plus profond qui ait paru depuis *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

Les deux œuvres, toutefois, n'offrent l'une avec l'autre aucune similitude. Elles n'ont qu'un seul point de contact, à savoir qu'elles ont toutes deux pour sujet la plus humaine et la plus impérieuse des passions : l'amour. Mais, *Roméo et Juliette*, c'est l'amour jeune, rayonnant du charme divin et de la grâce printanière, l'amour continuant l'enchantement du rêve jusque dans les terreurs de la mort. *Tristan et Iseult*, au contraire, c'est l'amour cruel et douloureux, l'amour blessant les âmes

et torturant les cœurs jusqu'à leur inspirer l'âpre désir de la mort. Le point de vue est totalement différent.

De ce qu'il a été conçu sous l'inspiration de la philosophie pessimiste de Schopenhauer, il ne faudrait pas cependant déduire que la conclusion de *Tristan et Iseult* est la désespérance finale. Le désir de la mort chez les deux amants de Richard Wagner se résout en une aspiration à une vie supérieure dans un Au-delà sans ombres, dans l'infini insondable et sans limites.

Cette aspiration atténue le caractère sombre de la tragédie et elle lui donne une conclusion de l'idéalité la plus élevée, très éloignée, en somme, de l'anéantissement intégral où tout finit selon la théorie pessimiste.

Cette conclusion apparaîtra clairement à celui qui voudra étudier l'œuvre d'un peu près, en tenant compte et des circonstances qui présidèrent à son éclosion et des tendances philosophiques de son auteur.

Le but de ce livre est de contribuer à cette étude en réunissant les éléments qui peuvent lui servir de base. Il n'est point nécessaire, cela va sans dire, de savoir tout ce que l'auteur a voulu y mettre pour éprouver une forte commotion à la représentation de son

drame; celui-ci s'impose par ses beautés seules.

Mais, les œuvres de Wagner ne parlent pas uniquement au sentiment; elles parlent aussi à l'esprit. « L'artiste en Wagner est doublé d'un philosophe », a dit très justement M. Marcel Hébert. « Jamais, en effet, il ne cessa de se préoccuper du sens de la vie et de chercher une solution à l'universelle énigme. Cette solution, il essaya de la dégager des formules abstraites et de la traduire en un langage artistique que chacun peut comprendre (1). » Voilà pourquoi, s'il secoue les âmes naïves, il fait aussi réfléchir le penseur.

J'ai donc cru faire œuvre utile en groupant au sujet de *Tristan et Iseult* les documents les plus précis et les plus complets, afin de permettre aux esprits sérieux de comprendre l'œuvre sous ses aspects multiples.

Après avoir rappelé dans quelles circonstances Richard Wagner conçut *Tristan*, j'examine les rapports de son drame avec la célèbre légende qui lui en fournit le sujet et avec les autres compositions fondées sur la

---

(1) MARCEL HÉBERT, *Trois moments de la pensée de Richard Wagner*. Paris, Fischbacher, 1894.

même donnée. On pourra ainsi se rendre compte aisément de sa portée littéraire.

J'examine ensuite l'œuvre dans ses rapports avec la philosophie de Schopenhauer et avec d'autres conceptions anciennes ou modernes de l'amour.

Quelques indications sont données sur les circonstances littéraires et musicales qui présidèrent à l'éclosion de l'œuvre et qui ont contribué à en faire l'expression la plus complète de ce qu'on a appelé le *système wagnérien*.

Enfin, une courte analyse est consacrée à la partition.

Sans me flatter d'avoir dit sur *Tristan* tout ce qu'on en peut dire, j'espère néanmoins avoir dégagé ainsi d'une façon claire et en même temps caractéristique ce qui constitue l'originalité du drame wagnérien, et ce qui en fait l'une des manifestations les plus hautes de la poésie moderne.

I

Au moment où il entreprit *Tristan et Iseult*, Wagner venait de sortir de cette période critique de la vie où l'artiste novateur se demande, inquiet de l'avenir, s'il doit persévérer dans la voie suivie jusqu'alors ou faire un retour en arrière, vers le passé.

Au début de sa carrière, il avait pu hésiter entre l'opéra, tel que Spontini, Meyerbeer, Halévy, Verdi et d'autres le concevaient, et le drame lyrique, dont il pressentait vaguement la forme future en se reportant aux chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart, de Méhul, au *Fidelio* de Beethoven, aux œuvres toutes fraîches de Weber. Ces incertitudes s'étaient maintenant dissipées. Dans l'exil involontaire auquel sa participation au mouvement révolutionnaire de Dresde l'avait condamné à vivre à Zurich, depuis 1849, il avait pu rentrer en lui-même et, heureusement éloigné de toute vie active par son isolement même, concentrer tout

l'effort de sa pensée vers l'étude approfondie du « problème dramatique ». Ses longues méditations sur les incompatibilités esthétiques du théâtre contemporain et particulièrement de l'opéra, sa pénétrante analyse des développements successifs de la musique et des autres arts dont les efforts s'unissent dans l'œuvre dramatique, son incessante réflexion sur les moyens de ramener le théâtre lyrique à une expression idéale de la vie humaine lui avaient donné la pleine conscience de soi, l'entière domination de la technique, des formes d'art nécessaires à la réalisation des idées et des sentiments qu'engendre l'énergie créatrice de l'artiste. Après trois longues années (1) passées à réfléchir, à chercher, perdu dans les considérations théoriques et les pures abstractions, il avait, depuis peu, repris, comme il le dit lui-même, « la carrière de production plus ou moins spontanée », certain désormais du but à atteindre et des moyens pour y parvenir. « Tous mes doutes s'étaient enfin dissipés, lorsque je me mis à *Tristan* », écrit-il dans la Lettre sur la Musique qui précède ses quatre poèmes d'opéra traduits en prose française (2).

C'est à la fin de l'année 1854 qu'il commença de s'occuper de ce sujet. Il en fait mention, pour la première fois, dans une lettre à Franz Liszt, sans

---

(1) De 1849 à 1853. C'est de cette période que datent les grands écrits théoriques de Richard Wagner, l'*Œuvre d'art de l'avenir*, l'*Art et la révolution*, *Opéra et drame*, dans lesquels il expose les principes dont ses ouvrages dramatiques sont l'expression.

(2) *Quatre poèmes d'opéras, traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la Musique*, par Richard Wagner. Paris, Librairie Nouvelle, 1861.

date, mais qui remonte au mois d'octobre de cette année, et dans laquelle il est également question de ses *Nibelungen*, dont il venait à peine de terminer les deux premières parties : l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*. Il allait entamer la composition du troisième drame de ce grand ouvrage : *Siegfried*. C'est à ce propos qu'il parle à Liszt de *Tristan* (1).

« Pour satisfaire au plus beau rêve de ma vie pour l'amour du jeune Siegfried, il faudra bien que je termine mes *Nibelungen* : la *Walkyrie* m'a coûté trop de peine pour que je ne me donne pas cette satisfaction. J'en suis à la seconde moitié du dernier acte de la *Walkyrie*. Je ne pense pas pouvoir terminer le tout avant 1856. — En 1858, la dixième année de mon hégire, je ferai représenter le tout, — si c'est possible. Mais, comme en ma vie, je n'ai jamais goûté le véritable bonheur de l'amour, je veux encore élever un monument à ce plus beau de tous les rêves, une œuvre dans laquelle l'amour, du commencement à la fin, aura son entier assouvissement. J'ai dans la tête un *Tristan et Iseult*, la conception musicale la plus simple à la fois et la plus surabondante ; sous le « pavillon noir » qui flotte à la fin, je m'ensevelirai ensuite pour — mourir. »

Ce n'est cependant que trois années plus tard, dans l'été de 1857, que Wagner aborda définitivement

---

(1) Voir la Correspondance de Richard Wagner avec Liszt et avec ses amis Uhlig, Fischer et Heinemann, publiée par les soins de sa veuve, en trois gros volumes. (Leipzig, Breitkopf et Hærtel). J'ai publié une analyse détaillée de cette correspondance dans le *Guide Musical*, années 1887-88.

l'œuvre nouvelle, abandonnant du même coup la composition de l'*Anneau du Nibelung* au milieu du deuxième acte de *Siegfried*.

Il a lui-même noté la disposition d'esprit qui le détermina à cet abandon. Depuis huit ans dans son exil, en Suisse, aucune exécution de ses œuvres n'était venue stimuler son imagination et ses facultés créatrices ; et ce n'est qu'exceptionnellement, au prix de sacrifices énormes, le plus souvent personnels, que, de loin en loin, il avait pu se procurer à Zurich l'audition d'un orchestre (1). L'Allemagne, où se répandait son *Lohengrin*, non encore entendu de lui-même, lui demeurait fermée. Bon nombre de ses amis commençaient à douter de lui ; son long éloignement du théâtre et des réalités musicales devait, dans leur pensée, lui avoir fait perdre la notion juste des nécessités pratiques. Liszt lui-même, — Wagner ne le dit pas, mais il le laisse entendre, — Liszt qui, au début, s'était enflammé si ardemment pour le vaste projet des *Nibelungen*, Liszt lui-même semblait avoir perdu confiance et commençait à se montrer plus réservé.

« Alors, plaçant l'une après l'autre devant moi toutes ces partitions qui se refermaient muettes, je vins plus d'une fois, avoue Wagner, à me considérer moi-même comme un somnambule inconscient de ses actes. C'est pour réagir contre le

(1) Il y dirigea notamment quelques concerts en vue desquels, l'orchestre de Zurich étant insuffisant, il était obligé de payer de sa bourse les artistes supplémentaires venus du dehors. Il faut rappeler à ce propos qu'en 1855, Wagner passa quelques mois à Londres, où il dirigea une série de concerts, au même moment que Berlioz.

trouble résultant de toutes ces circonstances que se manifesta en moi, comme remède, le désir de développer le plan d'un drame que, depuis quelque temps déjà, j'avais esquissé et dont les dimensions, se rapprochant de celles de mes précédents ouvrages (c'est-à-dire de *Lohengrin* ou de *Tannhæuser*), autorisaient l'espoir d'une exécution immédiate. »

Ce drame, c'est *Tristan et Iseult.*

Une autre circonstance paraît avoir joué un certain rôle dans la conception de l'ouvrage. Au printemps de 1857, avant qu'il ne s'y fût mis sérieusement, un personnage étranger, qui se disait envoyé par l'empereur Don Pedro, vint lui porter l'expression des sympathies du souverain brésilien et l'inviter, au nom de celui-ci, à se fixer à Rio-de-Janeiro, où il aurait écrit un ouvrage nouveau pour le théâtre italien de cette capitale. Il est question de cette démarche dans une lettre à Liszt, du 8 mai 1857. La proposition, si honorable qu'elle fût, paraîtra aujourd'hui bien étrange, et elle n'eût d'ailleurs aucune suite, soit que, sur les conseils de ses amis, Wagner eût renoncé à la prendre en considération, soit qu'il se fût rendu compte lui-même des impossibilités morales d'un pareil projet. Il n'en reste pas moins, et Wagner l'avoue, que l'idée d'écrire un opéra pour des chanteurs italiens ne fut pas sans influer sur la conception de *Tristan*. Dans une autre lettre à Liszt, postérieure de quelques jours à la précédente, et dans laquelle il parle d'un projet qu'il a de faire exécuter son nouveau drame à Strasbourg, il ajoute, quelques lignes plus bas :

« J'ai un autre projet curieux au sujet de *Tristan*. Je songe à faire faire de ce poème une bonne traduction italienne et à l'offrir au théâtre de Rio-de-Janeiro, où il serait joué pour la première fois. Je dédierais la partition à l'empereur du Brésil, et tout cela, je pense, aurait de bons résultats pour moi. »

Dans ses confessions relatives à la composition et à l'exécution des *Nibelungen* (1), il va plus loin encore, et déclare qu'en composant *Tristan*, il songeait à des chanteurs italiens ; et il raconte comment, dix ans plus tard, relisant un jour la partition devant quelques amis, il ne put s'empêcher de s'amuser avec eux de la naïveté de cette idée.

Je n'examinerai pas, dès à présent, jusqu'à quel point des influences italiennes peuvent, en effet, se retrouver dans la partition de *Tristan;* il en sera question dans le chapitre spécialement consacré à celle-ci. Je me borne ici à noter une circonstance qui se rattache à la conception même de l'ouvrage.

Celle-ci appartient tout entière à la dernière période du séjour du maître à Zurich. En dépit des difficultés matérielles auxquelles il fut si souvent en proie pendant cet exil, ce fut, en somme, l'une des époques les plus heureuses de sa vie. Libre de tout emploi absorbant et pouvant vivre pour l'art seul; entouré d'un cercle infiniment supérieur à celui de Dresde et qui se composait d'hommes tous remarquables dans leur spécialité, tels que

---

(1) Epilogue sur les circonstances qui ont entouré la composition et l'exécution de la tétralogie des *Nibelungen*, à Bayreuth, dans les *Gesammelte Schriften*, tome VI, pages 379 et suivantes.

Mommsen, le grand historien, Moleschott, le philosophe, Herwegh et Gottfried Keller, deux poètes qui font figure dans la littérature contemporaine, les physiologues Ludwig et Koechly, le peintre Kietz, l'architecte Semper, Ettmuller, le savant philologue commentateur des Eddas ; choyé enfin par des amis aisés ou riches, tels que M. et Mme Wille, M. et Mme Wesendonck, dont la sympathie dévouée lui vint plus d'une fois en aide, Wagner trouva, en somme, à Zurich, les conditions les plus favorables au développement de sa puissante individualité. Son esprit put mûrir lentement à travers les années, « sans le trouble des banales et hâtives réalisations (1) ». Il eût pu vivre, le plus paisiblement du monde sans les soucis d'argent, sans les accrocs à sa santé, et surtout sans ce fatal démon du mécontentement qui lui faisait prendre au tragique les incidents les plus naturels de la vie et le jetait, à tout propos, dans des désespoirs lamentables.

En abandonnant les *Nibelungen* pour *Tristan*, — que de larmes cet abandon lui coûta (2) ! — Wagner reconnaît lui-même qu'il continuait cependant à se mouvoir dans un même ordre de sentiments. Le poème de *Tristan* est, en somme, une émanation du

---

(1) H.-S. Chamberlain, *Notes sur Tristan*, dans la *Revue wagnérienne*, troisième année (1887-88), page 227. Voir aussi, sur le séjour de Wagner à Zurich, les *Souvenirs de Wagner*, publiés, par Mme Wille, dans la *Deutsche Rundschau*, année 1887, livraisons 5 et 6, et *Wagner en exil*, par Albert Heintz, dans l'*Allgemeine Musikzeitung* de Berlin, tome XII, 21-29.

(2) Voir à ce sujet les lettres à Liszt et à Uhlig, citées dans ma brochure relative à *Siegfried*. Paris, Fischbacher, 1891.

poème des *Nibelungen*, il l'appelle même, quelque part, « un acte complémentaire du Ring ». Déjà Simmrock, dans sa préface à l'édition du poème allemand de *Tristan*, avait fait remarquer que cette légende était, entre toutes, celle qui se rapprochait le plus de la légende de *Siegfried*. Aussi Wagner, développant cette idée, a-t-il pu dire qu'en esquissant *Tristan et Iseult*, il lui semblait ne pas sortir du cadre des impressions poétiques et mythiques éveillées en lui par la composition des *Nibelungen*. Dans le conflit passionnel qui met en présence Tristan et Iseult, il voyait une variation de celui qui s'élève entre Siegfried et Brunnhilde. Comme tous les grands mythes, les deux légendes lui paraissaient avoir de très proches rapports entre elles.

« De même, dit-il, que dans le langage, par la modification d'une voyelle, un même vocable peut former deux mots ayant un sens très différent, dans ces deux légendes, par une transposition analogue des circonstances de temps, la même donnée mythique produit des rapports en apparence distincts. L'analogie consiste en ce que Tristan, tout comme Siegfried, recherche en mariage, pour un autre et sous l'empire d'une illusion, la femme qui lui est destinée à lui-même par la loi primitive ; des incompatibilités qui naissent de cette situation résulte sa propre perte. Tandis que le poète de *Siegfried*, s'attachant surtout à la synthèse du mythe des *Nibelungen*, a dû se borner à montrer le héros succombant à la vengeance de la femme aimée, qui se sacrifie avec lui, le poète de *Tristan* a pris pour sujet principal la peine d'amour à laquelle les deux amants sont condamnés jusqu'à la mort, dès qu'ils

ont conscience de leurs véritables sentiments. Dans *Tristan*, on trouvera plus clairement et plus largement développé ce qui est exprimé sommairement dans *Siegfried* : la mort par détresse d'amour (1). »

Le rapport entre les deux œuvres est assez étroit, on le voit. Ainsi s'explique la coïncidence des premières esquisses de *Tristan* avec la composition de la *Walkyrie* et l'obsession que ce sujet exerça sur Wagner au point de l'empêcher finalement de continuer l'*Anneau du Nibelung*.

Une fois prise la résolution de travailler à *Tristan*, il s'y consacra avec une ardeur fébrile. En parcourant les lettres de cette époque à ses amis Liszt et Uhlig, on demeure frappé de la force singulière d'illusion qui, en quelques heures, transforme son abattement et ses désespérances de la veille en une exaltation qui supprime tous les obstacles, l'élève au-dessus de tous les déboires, l'emporte d'un seul élan à des distances énormes de son point de départ.

L'œuvre n'était pas même commencée, pas une ligne n'en était composée, le plan n'en était peut-être pas définitivement arrêté, que déjà il prenait en imagination ses dispositions pour la faire représenter. Le 28 juin 1857, il écrit à Liszt :

« Me voilà résolu à m'aider moi-même, je suis bien décidé à développer immédiatement l'esquisse de *Tristan et Iseult* dans des proportions qui rendront son exécution facile. Dans un an, je le ferai

---

(1) Epilogue sur la composition et la représentation des *Nibelungen*, pages 378-79, tome VI des *Gesammelte Schriften*.

exécuter, avec Niemann et la Meyer (1), à Strasbourg. Il y a là un beau théâtre; l'orchestre et le personnel, d'ailleurs restreint, dont j'aurai besoin, pourront m'être fournis par un des théâtres allemands voisins (peut-être Carlsruhe), et ainsi j'espère, avec l'aide de Dieu, arriver, à ma façon et selon mes idées, à une exécution qui me ranimera et me rendra la conscience de moi-même. »

Il espérait même, comme il le dit textuellement à Liszt, qu'un ouvrage aussi facile que le serait *Tristan* lui rapporterait rapidement des honoraires suffisants pour le « remettre à flot » pendant quelque temps.

Vaines illusions! Lorsque Wagner, quelque temps après, s'entretint de ce projet avec l'intendant du théâtre grand-ducal de Carlsruhe (2), qui était venu le voir, il reçut, on le devine, une réponse négative. Edouard Devrient, toutefois, lui fit entrevoir la possibilité d'une exécution à Carlsruhe même, où, grâce à l'intervention du grand duc auprès de la cour de Saxe, on lui laissait espérer qu'il serait autorisé à séjourner pendant la durée des répétitions. Il paraît qu'en effet le grand duc avait écrit à ce sujet au roi Jean, mais la démarche demeura sans résultat. Wagner lui-même, sur le conseil de

---

(1) Niemann est le ténor fameux qui créa *Tannhæuser* à Paris, en 1861, et qui était alors au début de la carrière. La « Meyer » à laquelle Wagner fait allusion est l'artiste remarquable qui, après son mariage avec M. Dustmann, fut engagée à l'Opéra de Vienne, dont elle fut longtemps une des gloires.

(2) Edouard Devrient, acteur, auteur dramatique, romancier et esthéticien bien connu, mort le 6 octobre 1877, et qui fut successivement attaché comme intendant ou directeur aux théâtres de Dresde (1844-46) et de Carlsruhe (1852-76).

ses amis, adressa, quelques mois plus tard, une lettre au prince héritier Albert. Il ne fut pas plus heureux. « O Dieu ! » écrit-il à ce propos à son ami Fischer, « qui aurait pu croire qu'après neuf années de bannissement, il me faudrait renoncer à l'espoir d'être amnistié ! Et cependant, il n'y a pas à tergiverser ; si je n'ai pas avant peu la certitude d'être gracié, c'en sera fait définitivement de moi ; il est indispensable que je puisse me rafraîchir en exécutant mes œuvres, ou bien, à la fin, je devrai faire mes paquets ! » C'est sous ces impressions peu encourageantes, on en conviendra, que fut composé le premier acte.

Dans les lettres à Liszt, on peut suivre pas à pas les progrès de l'œuvre. Au mois de juillet 1857, il annonce qu'il travaille au poème, lequel est terminé en septembre. A cette date, il en envoie une copie à Liszt. Immédiatement après, il entreprend la composition musicale, et déjà, dans une lettre du 1er janvier 1858, il mande à son ami l'achèvement du premier acte :

Il faut que je te dise encore qu'hier enfin (31 décembre 1857), j'ai terminé le premier acte de *Tristan*. Je vais y travailler plus que jamais : il faut que je puisse le faire jouer, — n'importe où, — au début de la prochaine saison.

Quelques jours après cette lettre, il est parti pour Paris (1), emportant avec lui son manuscrit ; il écrit de là-bas à Liszt :

Je viens de jeter un coup d'œil sur mon premier acte de *Tristan*, et je confesse qu'il m'a singulièrement relevé le

(1) On ne sait pas au juste ce qui motiva ce brusque départ de Wagner pour Paris, qu'il n'annonça à aucun de ses amis. Le bruit

moral. Ce sera un remarquable morceau de musique, j'éprouve un furieux besoin d'en communiquer quelque chose à n'importe qui ; mais je crains que cette disposition ne m'entraîne à le lire à Berlioz, sans savoir si ma belle musique inspirera à celui-ci horreur ou dégoût. Hélas ! que ne suis-je auprès de toi !

Par la même lettre, nous apprenons que, dès lors, Wagner s'était entendu avec les éditeurs Breitkopf et Hærtel, de Leipzig. Il devait recevoir, pour l'œuvre entière, deux cents louis d'or (!), dont cent payables après la réception du premier acte, moyennant quoi la maison Breitkopf et Hærtel s'engageait à graver la partition immédiatement. Dans une lettre postérieure de quelques mois, il avoue à Liszt, avec un plaisant cynisme, que c'est le besoin d'argent et la perspective de toucher ses honoraires qui lui avaient fait hâter l'achèvement du premier acte (1).

Il est certain qu'il ne mit pas tout d'abord autant d'empressement à écrire le deuxième. Il paraît même s'en désintéresser un moment. Au mois de mai, Liszt lui donne le conseil de s'entendre avec

---

se répandit dès lors, dans les journaux allemands, que le « compositeur Richard Wagner était à Paris pour s'entendre avec le directeur du Grand-Opéra au sujet de la représentation de *Tannhæuser* ». Wagner lui-même fit démentir cette nouvelle, plus que prématurée, inexacte. Dans une lettre à son ami Fischer, il explique qu'il était allé à Paris, afin de prendre les mesures nécessaires pour empêcher que les théâtres ne s'appropriassent ses œuvres sans autorisation et sans paiement de certains droits à l'auteur. C'est probablement à cette époque que Wagner fit adhésion à la Société des auteurs dramatiques. Il fut admis comme membre trois ans plus tard.

(1) L'acte fut envoyé à MM. Breitkopf et Hærtel, le 3 avril 1858.

le théâtre de Prague (1), à défaut de celui de Carlsruhe ; et il ajoute : « N'abandonne pas ton *Tristan*, il te ramènera bientôt victorieux vers ton *Siegfried.* »

A quoi Wagner répond, le 28 juillet suivant, de Zurich :

J'ai terminé l'esquisse du deuxième acte ; ce qu'il en adviendra, le développement le montrera... Mais le sort de mes ouvrages, même de *Tristan*, m'est de nouveau complètement indifférent ; où, quand et comment on le jouera, peu m'importe, pourvu que je puisse assister à l'exécution.

Une singulière disposition d'esprit se trahit à ce moment dans toutes ses lettres. Il est mécontent,

(1) Il y eut, en effet, des pourparlers à cette époque entre Wagner et le directeur du théâtre de Prague, M. Thomé. Ce dernier avait fait répandre le bruit que l'auteur de *Tannhæuser* écrivait un nouvel ouvrage spécialement pour le théâtre de Prague, dont le public était depuis longtemps familiarisé avec le nom de Wagner et avec ses œuvres. Wagner protesta assez vivement contre ce bruit et menaça même le directeur Thomé de publier sa protestation, si l'on n'y coupait court. Dans une lettre du 26 septembre 1858, à M. Apt, président du *Cæcilienverein*, il écrit ceci : « Si le directeur Thomé veut offrir une œuvre de moi qui soit inconnue au public de Prague, qu'il donne *Rienzi*, qui vient d'être repris avec un si vif succès à Dresde ; vous m'obligeriez beaucoup si vous pouviez le décider à demander la partition au directeur des chœurs et régisseur du théâtre de Dresde, Wilhem Fischer. Je demande comme honoraires trente louis d'or ; au besoin, je me contenterai de vingt-cinq louis. » Mais M. Thomé se fit tirer l'oreille, il voulait absolument *Tristan*. Wagner répondit (15 octobre 1858) à M. Apt que c'était impossible : « Si M. Thomé se décide pour *Rienzi* et m'assure de bons honoraires, je lui donne volontiers l'assurance que la représentation de *Tristan* à Prague ne sera précédée que de la seule première exécution que je pourrai diriger moi-même, et, comme je ne pourrai obtenir la faveur de rentrer en Allemagne pour quelque temps dans ce but que grâce à l'intercession du grand duc de Bade, je dois à celui-ci de faire représenter *Tristan*

il est inquiet, son avenir le préoccupe, il voudrait une certitude, quelle qu'elle fût; mais où la trouver? Chaque jour de son existence, comme il dit plaisamment, dépendait d'un billet de loterie, favorable ou non.

Une période de calme et de sécurité semblait s'être ouverte pour lui, lorsqu'au début de 1857, M. et Mme Wesendonck, avec lesquels il s'était intimement lié depuis 1852 (1), avaient mis à sa disposition un joli pavillon, depuis appelé « Villa Wagner », attenant à la grande propriété qu'ils venaient d'acheter au hameau de Enge, près de Zurich. C'est là qu'il avait pu, dans des conditions matérielles assez favorables, achever la plus grande partie du deuxième acte de *Siegfried*, esquisser

---

d'abord à Carlsruhe. Si je puis ensuite me rendre à Prague, je suis tout disposé à aller préparer l'exécution dans cette ville, où j'ai tant d'amis qui me sont chers. »

Cependant, M. Thomé revint encore à la charge deux ans après. Wagner écrit à ce propos à Apt, le 24 avril 1861 : «Le zèle de M. Thomé me touche beaucoup. Malheureusement, il ne semble pas se rendre un compte exact des difficultés et des conditions d'une exécution de mon nouvel ouvrage. J'espère pouvoir donner en septembre (à Carlsruhe), avec le concours des meilleurs chanteurs d'Allemagne choisis par moi, une représentation modèle de *Tristan;* l'année prochaine, j'en ferai autant pour le *Rheingold*. Après ces exécutions modèles, mes nouvelles œuvres iront tout d'abord aux théâtres dont les directeurs et régisseurs auront personnellement assisté à ces représentations. C'est une question de principe. M. Thomé ne pourra se plaindre d'avoir été moins favorisé que d'autres. »

(1) Voir la lettre de Wagner à son ami Uhlig, du 26 février 1852 : « Quelques nouvelles relations se sont imposées à moi ; elles me laissent assez indifférent quant au côté masculin, moins du côté féminin... »

tout le premier et même la plus grande partie du deuxième acte de *Tristan*. Les amis qui lui étaient chers venaient le voir plus souvent, maintenant qu'il pouvait les héberger : de Bülow, Robert Franz, Praeger, Tichatschek, Rœckel, Tausig, alors tout jeune et que Liszt lui avait adressé en le lui recommandant chaudement. Ces visites lui avaient procuré quelque distraction. « Dans ces derniers temps, écrit-il gaîment, le 29 octobre 1857, à son ami Fischer, nous avons fait beaucoup de musique : *Rheingold*, *Walkyrie* et les deux actes terminés de *Siegfried*. Je travaille, en ce moment, à *Tristan et Iseult*, que j'espère avoir terminé pour l'été prochain. J'aurai ainsi à offrir aux théâtres un ouvrage facile à donner. Mais, avant tout, il faudra que je le monte d'abord moi-même, sans quoi je ne le livrerai à personne. »

En apparence, Wagner était heureux, et il l'eût été complètement sans une passion ardente qui, longtemps comprimée jusqu'alors, éclata vers cette époque avec une violence inouïe.

Il est assez délicat de parler de ce drame intime dont quelques acteurs vivent encore. Il suffira d'indiquer la situation étrange où se trouvait alors Wagner, installé avec sa première femme (Minna Planer) dans la villa de Enge, attiré irrésistiblement vers une femme jeune, hautement intelligente et belle, placé de la sorte entre ses devoirs d'époux, ses devoirs de loyauté vis-à-vis d'un ami et la passion dévorante qui le possédait. Sous plus d'un rapport, cette situation rappelait celle de Siegmund dans la *Walkyrie*, celle de Tristan même; elle la rappelait par l'irrésistible violence de la passion,

par ce souffle de profond mysticisme qui élevait cet amour bien au-dessus d'un sentiment vulgaire ou passager et qui le rendait si profondément, si irrémédiablement tragique (1).

Il fut, à ce moment, bien près du *Tod durch Liebesnoth*, de la mort par détresse d'amour, qu'il chante dans *Tristan* avec un accent si profond et si intense. De là ces malédictions de l'amour et ces invocations à la mort, seule réparatrice... Il fallut, à la fin, se résoudre à rompre le charme, quitter Zurich, fuir en des pays inconnus, aller n'importe où, exposé de nouveau à tous les hasards, avec devant soi l'incertitude, sans ressources assurées, sans espoir même d'un avenir tranquille.

Au sortir de cette crise grave, un immense besoin d'apaisement, de repos, de solitude s'était emparé de lui. Il alla d'abord s'installer à Genève, à la pension Fazy, puis à Berne. Mais, dans aucune de ces deux villes, il ne trouva ce qu'il cherchait. La campagne lui était devenue odieuse ; la ville avec son mouvement de foules, ses innombrables bruits, n'était pas du tout ce qui convenait à ses nerfs surexcités. Il finit par se décider à aller à Venise. Là, du moins, comme il l'écrit à Liszt, il était certain de ne pas être exposé à entendre sans cesse le roulement des voitures qui le faisait, dit-il, enrager.

Seulement, Venise était encore à ce moment sous la domination autrichienne, et Wagner n'y était pas en sûreté. Le gouvernement saxon aurait pu, à

---

(1) H. S. Chamberlain, *Notes sur Tristan et Iseult*, dans la *Revue wagnérienne*, troisième année (1887-88), page 232.

tout moment, demander son expulsion. Aussi, Liszt ne fut-il point sans s'alarmer du projet de son ami, et il y eut une longue correspondance entre eux et des démarches de tout genre pour lui assurer un sauf-conduit ou, tout au moins, la certitude qu'il ne serait pas molesté par la police politique.

Mais si grande était son impatience qu'avant même d'avoir reçu à ce sujet une réponse définitivement rassurante, Wagner s'était déjà mis en route.

Il arriva à Venise dans les premiers jours de septembre et il s'installa au Pallazzo Giustiniani, sur le canal Grande. Quelques jours après, il écrit à Liszt :

Mon attente n'a pas été déçue en arrivant ici ; le silence mélancolique du Grand Canal, sur lequel j'habite un splendide palais, avec de vastes pièces, convient à mes sentiments ; je trouve une distraction et une diversion agréables à mon imagination dans mes promenades journalières sur la place Saint-Marc, dans les parties de gondole du côté des îles, dans les excursions que j'y peux faire, etc. Plus tard, je m'occuperai des trésors artistiques de la ville.

Le caractère étranger et cependant intéressant de tout ce qui m'entoure m'agrée beaucoup. Je n'attends plus que mon piano à queue, et je compte, le mois prochain, reprendre le travail sans interruption. Terminer *Tristan*, voilà tout mon souci, et je n'en ai pas d'autre.

Peu après, en effet, il écrit à Liszt :

Je n'ai plus qu'une joie, mon ouvrage ; je m'y suis remis depuis peu, et il sort de mon esprit comme un doux torrent... J'ai mon Erard ; il est placé dans une grande salle où tout résonne et dont j'ai fait mon cabinet de travail. C'est là que *Tristan* sera mené à bonne fin, cet hiver. Le

premier acte est complètement terminé; demande aux Hærtel une épreuve de la partition, — qui est déjà gravée. — L'exécution du deuxième acte, que j'avais seulement esquissé, s'est trouvée arrêtée par toutes sortes de visites. Je viens de le reprendre; il est très beau; et il sera terminé au plus tard et imprimé avant la fin de cette année (1858). Le troisième acte suivra au mois de mars, et, — si rien ne vient à la traverse, — vers Pâques, j'assisterai à la première représentation.

Sur ce point, le pauvre grand artiste se faisait toujours des illusions. D'abord, il ne parvint pas, comme il en exprimait l'espoir, à terminer la partition, même du deuxième acte, avant le mois de mars; la composition du troisième acte se prolongea jusqu'au mois d'août 1859; enfin, il devint bientôt évident pour lui que l'intendant du théâtre de Carlsruhe s'était trop avancé en lui laissant entrevoir la probabilité d'une autorisation de séjour dans le grand-duché de Bade. Liszt, il est vrai, ne manquait aucune occasion d'insister dans le même sens auprès du grand duc de Saxe-Weimar (1), et il offrait même de monter *Tristan* à Weimar si, définitivement, Carlsruhe n'en voulait pas. Impatienté de ces tergiversations et de ces incertitudes,

---

(1) La *Gazette de Francfort*, en juillet 1858, publiait une note constatant que, d'après les bruits qui circulaient à Dresde, deux princes de la Thuringe (probablement le grand duc de Saxe-Weimar et le grand duc de Bade), appuyés par une haute autorité autrichienne, avaient fait des démarches pour obtenir du roi de Saxe la grâce de Richard Wagner, mais que ces démarches étaient demeurées sans résultat, le gouvernement saxon exigeant que le compositeur exilé se soumît à une nouvelle instruction judiciaire et subît toute la procédure, après quoi on examinerait sa requête en grâce.

Wagner finit par rompre les chiens ; au mois de mai, il écrivit à Devrient, qu'il n'eût plus à compter ni sur lui, ni sur *Tristan*.

A ce moment, d'ailleurs, il venait de nouveau d'avoir un de ces accès de désespérance folle qui succédaient généralement chez lui aux périodes de travail. Le 2 janvier 1859, il écrivait à Liszt :

Je déclare qu'après avoir eu pendant dix années le temps de m'habituer à l'exil, le principal n'est pas pour moi d'être l'objet d'un acte de grâce, mais d'être assuré d'une existence sans soucis matériels pour le restant de mes jours... Ma rentrée en Allemagne n'a pour moi qu'une valeur relative... le seul avantage positif que j'en attende est la possibilité de te rencontrer plus souvent et de demeurer avec toi. La perspective de participer à l'exécution de mes ouvrages me promet plus d'efforts, d'ennuis, de chagrins que de satisfactions. En réalité, je n'ai pas une fois éprouvé un véritable plaisir à l'exécution de mes ouvrages, et j'en éprouverais moins que jamais à présent. Mes exigences n'ont fait que s'élever, et ma sensibilité s'est accrue par mon éloignement décennal de toute pratique artistique... Crois en ma parole, lorsque je te dis que le seul motif que j'aie encore de vivre, c'est l'irrésistible besoin d'achever une série d'œuvres d'art dont la force vitale s'agite en moi. Je me suis interrogé à fond sur ce point; il n'y a plus que cette œuvre de création et de parachèvement qui puisse me satisfaire et qui m'emplisse d'un attachement (souvent inexplicable) à la vie. Quant à la représentation de mes œuvres, je puis en vérité m'en passer tout à fait. Aussi, je sens clairement aujourd'hui qu'avant d'avoir complètement terminé *Tristan*, je serais fort embarrassé, si j'étais gracié.

Et il disait vrai : la question matérielle se dressait sans cesse devant lui. Même à Venise, où il se mouvait pourtant entouré d'amis riches et même

de princes qui recherchaient sa compagnie, il en était arrivé, à la fin de décembre 1858, à devoir mettre au mont-de-piété sa montre, une tabatière en or, qui lui avait été envoyée par le grand duc de Saxe-Weimar, et une bonbonnière présent de la grande duchesse, de tout quoi il retira quelques louis ! On imagine malaisément le délicieux épisode de la chasse de Tristan et le prodigieux duo d'amour du deuxième acte s'élaborant au milieu de si misérables préoccupations !

Le séjour à Venise, bien entendu, ne tarda pas, dans ces circonstances, à lui devenir aussi insupportable que celui de la campagne suisse, quelques mois auparavant. Brusquement, à peine achevé le deuxième acte, il partit pour Milan, où peut-être il espérait parvenir à se loger convenablement. N'ayant rien trouvé, il prit le parti de rentrer en Suisse. Il écrit à Liszt, le 25 mars 1859 :

Afin de ne faire subir aucune interruption à la composition de mon troisième acte, j'ai dû me résoudre à le commencer là où je serais certain de le terminer. J'ai fait choix de Lucerne. Tu sais combien j'aime le lac des Quatre-Cantons, le Rhigi, le Pilate, etc. ; ils sont devenus pour mon sang des nécessités salutaires. J'y serai tout à fait isolé, j'y trouverai aisément en cette saison un logement selon mes désirs et je crois que j'y travaillerai magnifiquement. J'y ai déjà fait expédier mon Erard.

En effet, il s'installa à Lucerne, dans les premiers jours d'avril. Mais que de peines, de soucis devait encore lui causer cet « enfant de la douleur », comme il appelle son *Tristan*.

Le temps est mauvais, écrit-il le 19 avril ; je suis tout

seul, et rarement je suis bien disposé au travail. Je me traîne dans le brouillard et les pensées !

Quelques jours après, nouvelle lettre absolument désespérée (9 mai 1859) :

Me voilà à Lucerne, et, plus j'y pense, plus je me convaincs que c'est le seul endroit actuellement possible pour moi. L'existence que je mène n'est pas une vie, tu le sais, ou tout au moins peux-tu te l'imaginer ; la seule chose qui pouvait me sauver, l'art, — jusqu'à m'y noyer et à oublier le monde, — je l'ai encore moins que la vie, et cela dure ainsi depuis une dizaine d'années ! Je ne parle à personne, je ne vois personne, si ce n'est les domestiques. Tu peux penser dans quelle disposition d'esprit je me trouve. — Ah ! mes amis, mes amis, j'ai bien peur qu'on ne me délaisse trop longtemps et qu'un jour ou l'autre vous ne disiez à propos de moi : Trop tard ! — Mais quoi ! Et si, après tout, je ne terminais pas *Tristan*, parce que je ne pourrais pas le finir ? Il me semble que je vais défaillir anéanti, au moment de toucher au — but (?). — Tous les jours, je plonge dans mon livret avec la meilleure volonté, mais la tête reste déserte, le cœur vide, et mon regard fixe le brouillard et les nuages chargés de pluie, qui, impénétrables depuis que je suis ici, m'enlèvent même la possibilité de secouer par de bonnes promenades mon sang alourdi. Et l'on me crie toujours : — Travaille ! travaille, ça ira ! Parfait ! mais, pauvre diable que je suis, je n'ai aucune routine, et, si cela ne vient pas tout seul, je ne puis rien faire ! C'est délicieux, vraiment ! Et avec cela, pas même la ressource de me tirer d'affaire autrement. Partout des obstacles et des chaînes ! C'est du travail, me dit-on, que je dois tout attendre : seulement, à quoi cela me sert-il de travailler ?.....

Quelle désolation, quel flot d'amertume en ces lignes ! Les idées les plus folles, les projets les plus

insensés lui passent à ce moment par l'esprit. Il parle à Liszt d'aller se fixer définitivement à Paris, ajoutant avec une mordante ironie « que les bons Allemands devraient cependant épargner cette dernière épreuve au plus germanique de leurs compositeurs d'opéras ». Il parle d'un voyage aux Etats-Unis, à New-York, où il passerait six mois ; on lui a fait des offres ; peut-être ce voyage lui rapporterait-il assez pour vivre désormais sans soucis. Il jure ses grands dieux que jamais il ne donnera *Tristan* à Carlsruhe, puisqu'on lui fait tant de difficultés. Et il conclut :

Me voilà en face du dernier acte, à la dernière limite du *to be or not to be*, — une légère pression d'un ressort quelconque de ce vulgaire destin auquel je suis livré sans merci, et l'enfant sera étouffé au moment d'entrer dans la vie. Avec moi, tout dépend d'un simple tour de main ; il se peut que cela marche, il se peut aussi que cela s'arrête tout net. Oui, mon Franz, cela va... mal !.....

De mes amis, je ne sais rien depuis longtemps ; ils me supposent tous très heureux dans ma chère Suisse, dans la plus merveilleuse solitude, oublieux du monde dans la joie de composer. Je ne puis leur en vouloir... mais s'ils savaient, si tu savais à quel point je me sens le plus lamentable des musiciens ! Je ne puis assez te le dire. Au fond, je me trouve absolument incapable. Tu devrais seulement me voir affalé devant ma table et me disant : Il faut que ça marche ! Puis, courant à mon piano, arrangeant quelques misérables accords pour les rejeter aussitôt, complètement découragé ! Quelles pensées m'assaillent alors ! Je me sens profondément convaincu de ma gueuserie musicale ! Très cher, c'est une chose singulière que ma vie ; mais, crois-moi, je ne vaux pas grand'chose. Je finis par croire que

Reissiger m'a aidé à écrire *Tannhæuser* et *Lohengrin!* (1) Toi, bien certainement, tu as une part dans mes nouvelles œuvres ! Mais, puisque tu m'abandonnes, je ne puis plus rien !

Liszt répondit noblement :

Quelle tempête effroyable, cher Richard ! Avec quel désespoir elle fouette et abat tout devant elle ! Et pourtant, j'ai ferme confiance en toi. Ta folle injustice envers toi-même, quand tu t'accuses d'être un misérable musicien, est un critère de ta grandeur. Pascal dit dans le même sens : *La vraie éloquence se moque de l'éloquence*. Il est vrai que cette grandeur te procure peu de consolation et de bonheur.

Fécondes douleurs du génie ! C'est de cette tempête, de cette explosion de désespoir, de cette sensibilité d'âme vibrant à toute souffrance, qu'est issu le troisième acte de *Tristan*, cet hymne profond et passionné à la délivrance, à l'anéantissement de la douleur de vivre dans le rêve éternel de la mort !

Et cependant, c'est de cette œuvre, — qui l'occupa au total deux années entières, du mois d'août 1857 au mois d'août 1859, — que Wagner a écrit ceci dans la lettre à Frédéric Villot : « Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à la parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant *Tristan*. »

---

(1) Amère ironie ! Reissiger est le compositeur médiocre avec lequel Wagner partagea (en second) les fonctions de chef d'orchestre à l'Opéra de Dresde, de 1845 à 1849.

Cette félicité supérieure, il put la goûter entière, parce qu'aucune hésitation quant à la forme ne vint troubler la création. Si un doute avait pu surgir dans son esprit, pendant la composition de *Siegfried*, au sujet de la donnée et des dimensions des *Nibelungen*, — et c'est ce doute, on s'en souvient, qui le détourna momentanément de ce grand ouvrage, — pendant la composition de *Tristan*, en revanche, aucune spéculation esthétique ne vint le troubler, et l'œuvre se formula claire et certaine en toute liberté. Wagner, en un mot, était désormais sûr de lui-même, sûr du but qu'il poursuivait et des moyens pour l'atteindre. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ce qu'il dit à ce sujet dans sa lettre à Frédéric Villot, sur la musique :

On peut apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques. Non pas qu'il ait été modelé sur mon système, car j'avais alors oublié toute théorie ; ici, au contraire, je me mouvais avec la plus entière liberté, avec la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique, et, pendant la composition, je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système... C'était à peu près une image de ce qu'avait fait mon maître (1) en m'apprenant les artifices les plus difficiles du contrepoint. Il m'avait fortifié, disait-il, non pas pour écrire des fugues, mais pour avoir ce qu'on n'acquiert que par un sévère exercice : l'indépendance et la sûreté... Dans le *Vaisseau-Fantôme*, la seule chose que je me fusse proposée principalement était de ne pas sortir des traits les plus simples de l'action, de bannir tout détail superflu et toute intrigue empruntée à la vie

(1) Théodore Weinlig.

vulgaire, et, en revanche, de développer davantage les traits propres à mettre dans son vrai jour le coloris caractéristique du sujet légendaire... Vous trouverez déjà beaucoup plus de force dans le développement de l'action du *Tannhæuser* par des motifs intérieurs. La catastrophe finale naît ici, sans le moindre effort, d'une lutte où nulle autre puissance que celle des dispositions morales les plus secrètes n'amène le dénouement... L'intérêt de *Lohengrin* repose tout entier sur une péripétie qui s'accomplit dans le cœur d'Elsa... Lorsque je me mis à mon *Tristan*, je me plongeai avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères ; et de ce centre intime du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure.

On a vu l'ardeur avec laquelle, avant même d'en avoir écrit une ligne, Wagner se préoccupait de l'exécution de l'ouvrage projeté. Son imagination partit d'un nouvel élan, dès que la partition se trouva complètement terminée devant lui. Bien qu'il eût écrit à Liszt, dès le mois de mai, qu'il avait rompu avec l'intendance du théâtre de Carlsruhe, il y eut encore des pourparlers en vue d'une exécution dans le courant de l'automne et de l'hiver 1859. Mais, soit que le grand duc de Bade fût toujours dans l'impossibilité d'accorder à Wagner l'autorisation de séjour dans le grand duché ; soit qu'Edouard Devrient, comme Wagner le prétend, se fût réellement avancé plus qu'il n'aurait dû en négociant avec lui ; soit, enfin, que l'œuvre eût été jugée, à la lecture, d'une exécution trop difficile, le projet de représentation n'eut aucune suite. Wagner fut vivement touché de ce nouvel échec ; il fut tout particulièrement blessé des pro-

cédés de Devrient, qui, dit-il, répétait partout que *Tristan* était inexécutable (1).

Le fait est que, dès ce moment, il se créa autour de l'œuvre, non encore exécutée, une légende qui certainement a beaucoup influé sur le sort ultérieur de l'ouvrage et même de son auteur. Si la première représentation de *Tristan* avait pu avoir lieu à ce moment à Carslruhe, une crise grave dans la vie du maître eût probablement été évitée. Wagner eût rencontré dès lors, à Carlsruhe, les incomparables artistes (2) qui devaient créer les rôles d'Iseult et de Tristan à Munich, six années plus tard ; il n'al-

---

(1) Sur ce point, Wagner fait peut-être tort à Devrient, suivant le témoignage formel et irrécusable de Mme Schnorr de Carolsfeld elle-même, la créatrice du rôle d'Iseult, qui vit encore, très retirée, à Carlsruhe. Il y a quelques années, Mme Schnorr a publié une partie de la correspondance échangée entre Wagner et son mari, à propos de *Tristan* (*Deutsche Revue*, livr. X, année 1883). Dans un préambule qui précède ces lettres et qui rappelle quelques-unes des circonstances relatives à l'exécution projetée à Carlsruhe, Mme Schnorr avoue loyalement que c'est elle qui amena la rupture et l'échec des pourparlers. Cela se passait en 1859. Mme Schnorr, alors Mlle Malvina Guarrigues, venait de se fiancer à Schnorr, lequel était à peine convalescent d'une grave maladie de cœur qui avait menacé ses jours. Craignant pour la santé de son fiancé, que les études de *Trîstan* auraient fatalement surmené, Mme Schnorr prit sur elle de déclarer que le rôle d'Iseult était au-dessus de ses forces et qu'elle ne pourrait l'apprendre au milieu des préoccupations et des exigences du répertoire courant. Mme Schnorr ajoute qu'un ami de Wagner, à qui le fait de ce refus avait été signalé, aurait dit ; « Eh bien quoi ! si Mlle Guarrigues avait succombé, elle aurait eu la gloire de mourir du plus grand chef-d'œuvre des temps modernes ». Parole atroce, presque fatidique, qui devait malheureusement se réaliser, à quelques années de là, pour le ténor Schnorr.

(2) Le ténor Schnorr de Carolsfeld et sa femme.

lait pas à Paris tenter l'impossible, et toute la série d'incidents qui furent la conséquence de cette tentative si illogique, l'échec de *Tannhæuser*, les tournées concertantes en Allemagne, en Autriche et en Russie, les folies du retour à Vienne, la débâcle, enfin, d'où le tira providentiellement le roi de Bavière, tout cela eût pris, sans aucun doute, une tout autre tournure.

Quoi qu'il en soit, repoussé de Carlsruhe, Wagner n'eut plus qu'une pensée: faire exécuter son ouvrage ailleurs, coûte que coûte, n'importe où, pourvu que la représentation eût lieu sous *sa direction*, condition essentielle à ses yeux et dont, sous aucun prétexte, il ne voulut démordre. C'est ainsi que, l'Allemagne lui demeurant fermée, l'idée étrange, bizarre, inexplicable, lui vint de tenter une représentation à Paris, non pas en français, notez-le bien, mais en allemand!

Il partit, en effet, pour la France, à la fin de septembre. Son projet était de réunir à Paris, au début de l'année suivante (1860), au mois de mai, une troupe modèle, composée des meilleurs artistes allemands, qu'il pensait pouvoir engager aisément, la plupart des théâtres fermant à cette époque de l'année. Il aurait loué la salle du Théâtre-Lyrique, généralement libre après la saison d'hiver, et la première de *Tristan* aurait été donnée devant un public de souscripteurs de l'entreprise, partisans assurés de son art. Aussitôt arrivé, Wagner se mit en rapport avec Giacomelli, rédacteur en chef de la *Presse musicale*, dont les bureaux étaient, à ce moment, le rendez-vous de tous les ténors, barytons, basses, soprani, contralti, de tous les pia-

nistes, violonistes, violoncellistes en quête d'engagements. Habile, souple, jouant du monde parisien avec la sûreté d'un virtuose, Giacomelli aurait pu prêter un précieux concours à l'artiste étranger et servir utilement sa cause. C'est lui, apparemment, qui conseilla à Wagner de s'installer avec un certain luxe (1), d'organiser des réceptions, de se créer un milieu qui le mît en rapport avec les critiques influents, les hommes de lettres en vue. C'est Giacomelli, enfin, qui se chargea d'organiser les auditions des ses œuvres que, sur le conseil de Gounod, Wagner, peu après, se décida à donner pour se faire connaître du grand public.

Malheureusement, Wagner était le moins pratique des hommes, si bien que le plan de campagne combiné par Giacomelli aboutit, en somme, à tout autre chose qu'au résultat espéré; il devint pour Wagner l'occasion de dépenses exagérées, lui créant ainsi de nombreux déboires, d'inextricables difficultés, qui pesèrent longtemps sur sa situation. Une lettre à son vieil ami, le ténor Tichatschek, le créateur de *Rienzi* et de *Tannhæuser* à Dresde, nous fournit d'intéressantes indications sur sa situation morale et matérielle à ce moment. Il lui écrit, à la date du 4 novembre 1859 :

Cher ami Tichatschek,

Si importants que soient les services que tu me rends, je te prie de croire que la sympathie cordiale et le zèle

---

(1) A son arrivée, Wagner s'était installé dans un appartement, avenue Matignon, nº 4; au mois d'octobre, en quittant cet appartement, il se fit meubler, 16, rue Newton, aux Champs-Elysées, un petit hôtel ravissant, qu'il fut forcé bientôt d'abandonner de nouveau pour un appartement plus modeste, rue d'Aumale.

affectueux avec lesquels tu me secondes me sont infiniment plus précieux que ceux-là! Je suis étonné de l'hébétude, de l'absence d'idées de la plupart de mes amis. Ils ne veulent pas se rendre compte des hasards auxquels ma situation est sans cesse exposée, des soucis troublants auxquels je suis en proie si souvent, de la lassitude qui m'accable. Mon esprit ne peut cependant créer et avoir une réalité pour le monde que s'il est libre et clair. Aussi, je te l'assure, si toi tu ne viens pas à mon aide, je me croirai perdu à jamais. Et cependant, ma situation présente, j'en suis certain, n'est qu'une situation passagère que le Destin aurait dû m'épargner. Beaucoup de choses se préparent ici, mais, pour le moment, je suis absolument sans ressources. Par l'ajournement de *Tristan,* tout espoir m'est fermé de faire face aux nécessités du moment d'une façon normale, et je ne puis compter sur un résultat satisfaisant de mes entreprises à Paris que si je ne me donne pas l'air de courir après; c'est ainsi que Roger travaille très lentement (1), car il n'aime pas beaucoup l'effort intellectuel. Dans ces conditions, j'attends avec une anxiété indescriptible le résultat de tes démarches pour m'assurer l'avance de 5,000 francs dont je t'ai parlé. Tu me donnes quelque espoir, — Dieu te récompense! Je ne veux pas t'en dire davantage sur ce sujet. Mais il faut que l'on sache ce que

(1) Il s'agit du ténor Roger. Il connaissait Wagner avant l'arrivée de celui-ci à Paris, pour l'avoir rencontré dans ses tournées en Allemagne; et il s'était mis à sa disposition pour la traduction de *Tannhæuser*. Il commença, en effet, ce délicat et difficile travail; mais, soit qu'il manquât d'expérience et de persévérance, soit que Wagner eût perdu patience, il l'abandonna après quelques scènes, et ce fut Edmond Roche qui, définitivement, fit la version qui a été publiée après avoir été revue par M. Ch. Nuitter. Ce passage de la lettre à Tichatschek est intéressant à un autre point de vue. Il prouve qu'indépendamment de son projet de *Tristan*, Wagner songeait, dès lors, à une représentation française de *Tannhæuser*.

c'est de me trouver, avec mes sentiments, en face de l'Allemagne, d'avoir tout essayé en vain pour pouvoir y séjourner de nouveau, de devoir, à contre-cœur, m'installer à Paris, d'avoir une femme malade, à qui je ne puis même pas confier mes soucis sans compromettre sa santé, et de ne rencontrer partout qu'arrière-pensées, hésitations, sourde hostilité, juste au moment où j'aurais besoin du concours des circonstances les plus favorables. Ainsi, de Berlin, je n'ai plus rien à attendre de tout cet hiver; Formès (1) vient de perdre complètement la voix, et ils n'ont pas de ténor. Hélas!

Je suis très heureux que ceux de Wiesbade se soient décidés à me payer convenablement *Rienzi*, bien qu'en cela ils ne fassent que leur sacré devoir; mes trois premiers ouvrages, ils les ont eu quasi pour rien. Je leur ai demandé vingt-cinq louis; on entend par là, sur le Rhin, des carolus de dix florins. C'est pourquoi j'ai demandé un peu plus. A Munich et à Stuttgart, on m'a également compté de la sorte le louis à 10 florins. Pour ce qui est de votre administration (l'intendance du théâtre de Dresde), je ne sais vraiment que dire de sa générosité! Dans le temps, Dresde m'avait payé, pour *Rienzi* et *Tannhæuser*, soixante louis d'or. Je pensais qu'on m'en donnerait autant pour *Lohengrin*, puisque l'intendant s'était particulièrement adressé à toi et qu'il doit être convaincu à présent de l'effet de cet ouvrage sur le public. J'espérais donc qu'il se montrerait cette fois plus large, qu'il irait jusqu'à cent louis, d'autant qu'il avait parlé d'en référer au roi. — Et voilà qu'il me paie dix louis de moins que pour mes précédents ouvrages! C'est à peu près

---

(1) Célèbre ténor allemand, né à Mühlheim, en 1826, longtemps attaché (de 1851 à 1864) à l'Opéra de Berlin, où il joua, en 1859, le rôle de Lohengrin, lors de la première représentation de cette œuvre dans la capitale prussienne. En 1865, il fit une tournée à travers l'Amérique du Nord. A son retour, il fut de nouveau engagé à Berlin, de 1871 à 1873. Il est mort, il y a quelques années.

ce que me donnent Munich et le petit théâtre de Stuttgart. Il est vrai que, tout d'abord, je n'avais compté sur aucune rétribution à Dresde, — je me résigne donc pour cette fois à accepter leurs conditions, encore que l'abandon de la créance du feu roi sur moi (1) ait complètement modifié ma situation à l'égard de l'intendant. J'espère qu'il s'emploiera maintenant d'une façon active à me faire rappeler à Dresde pour y monter *Tristan*. S'il obtient cela, non seulement je lui pardonne sa ladrerie présente, mais je déclare qu'à l'avenir je ne réclamerai du théâtre de Dresde, ni accepterai un sou, soit pour *Tristan*, soit pour n'importe quel autre de mes ouvrages. Mais s'il n'aboutit pas et que jamais il veuille donner un opéra nouveau de moi, sans mon consentement, je promets qu'il sera étonné du prix que je lui ferai payer pour la partition. La façon dont on traite les auteurs chez nous est vraiment par trop scandaleuse; on me rit au nez, en France, quand je décris la situation qui nous est faite en Allemagne.

A la fin de sa lettre, Wagner ajoute, au sujet de *Tristan*, qu'il est tout disposé à accepter un ajournement de la première éventuelle à Dresde à six mois, mais il fait remarquer à Tichatschek combien, vu son âge (2), cet ajournement serait fâcheux.

---

(1) Dans la dernière année de son séjour à Dresde, Wagner avait reçu une avance de 500 thalers (!) sur la cassette royale pour désintéresser l'éditeur du *Tannhæuser*. On sait que Wagner avait fait publier cet ouvrage à ses frais, comptant retirer de gros bénéfices de la location de la partition et des parties d'orchestre. Mais, pendant les premières années, la location ne marchant pas, Wagner se trouva débiteur d'environ 10,000 francs vis-à-vis de la maison Meser. Celle-ci le fit à plusieurs reprises poursuivre.

(2) Né en 1807, Tichatschek avait, par conséquent, cinquante-deux ans à la date de cette lettre. Il ne quitta la scène qu'en 1875, après une carrière dramatique de plus de quarante-deux années! Le 17 janvier 1863, on célébra le vingt-cinquième anniversaire de son

Je ne doute pas, conclut-il, que, dans six mois, je te trouverai aussi solide, aussi frais et dispos qu'à présent ! Mais je veux qu'après ces six mois tu m'appartiennes beaucoup d'autres semestres encore et des années entières. C'est pourquoi il est inutile de perdre un temps qui est si précieux.

Cette lettre, si explicite en ce qui concerne les ressources matérielles dont pouvait, à ce moment, disposer Wagner, est à mettre en regard de l'accusation de prodigalité folle si souvent portée contre lui par ses biographes. Comment ne se fût-il pas endetté, sans revenu fixe, sans ressource assurée, avec, à sa charge, toutes les obligations qui découlaient de la nature même de ses entreprises et du rang qu'il était obligé de tenir ? Plus tard, le baron Erlanger lui ouvrit un crédit; il rencontra aussi des admirateurs qui se mirent entièrement à sa disposition pour l'organisation de ses concerts. Il put croire sérieusement à la réalisation de son projet concernant *Tristan* à Paris. On parlait déjà vaguement de *Tannhæuser* à ce moment, mais, pour

---

engagement au théâtre de Dresde. Tichatschek était alors dans la trentième annnée de sa carrière lyrique. Tant à Dresde que dans ses tournées, il avait, à ce moment, chanté 69 rôles différents et paru 1,414 fois en scène. Son plus beau rôle était celui de Max du *Freischutz*, qu'il chanta 108 fois; puis venait le Huon d'*Obéron*, 77 fois; Raoul des *Huguenots*, 107 fois; *Robert le Diable*, 72 fois; le *Prophète*, 72 fois; Masaniello de la *Muette*, 94 fois; *Rienzi*, 64 fois; *Tannhæuser*, 50 fois; *Lohengrin*, 19 fois. Il y a peu d'exemples dans l'histoire du chant d'une pareille carrière. Tichatschek se retira définitivement de la scène en 1870, à l'âge de soixante-trois ans. C'était, de l'avis de tous les contemporains, un artiste de grand style.

Wagner, le principal c'était, jusqu'à nouvel ordre, l'exécution de *Tristan*, et rien n'est plus curieux que de voir le ton d'assurance et la conviction avec lesquels il en parle. Voici, par exemple, ce qu'il écrit, le 30 janvier 1860, à l'une des artistes qu'il avait en vue, Mme Dustmann-Meyer (1) :

CHÈRE MADAME,

Surchargé d'occupations et très las, je veux vous dire aujourd'hui deux mots seulement pour vous prier de m'accorder encore un délai de huit jours. C'est, en effet, cette semaine que tout va se décider. J'ai fait l'impossible pour réaliser mon projet de donner la première représentation de *Tristan* à Paris. Si d'ici à huit jours, les difficultés matérielles sont vaincues, il ne s'agira plus pour moi que de savoir si vous me restez fidèle, vous et les rares élus qui vous entourent. N'ayez aucune crainte quant à la chose en elle-même. *Je sais ce que je fais et n'ai jamais rien entrepris de ce genre sans être absolument certain du succès.* Personne ne saurait être en ce point meilleur juge que moi. Ayez confiance! J'ai l'expérience nécessaire et je ne sache personne qui pût m'en remontrer sous ce rapport. Les difficultés, — on les écarte, voilà tout. Je vais faire tous mes efforts à Leipzig pour obtenir que vous soyez libre. Je crois avoir le moyen de réussir. Sinon, on payera le dédit; je trouverai la somme nécessaire. Le mois de mai doit être maintenu. Vous recevrez prochainement la réduction pour piano. Soyez sans crainte et fiez-vous à moi.

Votre cordialement dévoué R. WAGNER.

---

(1) Je dois communication de cette lettre, jusqu'ici inédite, à l'obligeance de M. Van Santen Kolff, de Berlin, qui en possède l'original. Je signalerai, à ce propos, une série d'articles de M. Van Santen Kolff, dans la *Neue Berliner Musikzeitung* (1892, nos 22 à 36) sur les circonstances dans lesquelles fut écrit *Tristan*.

Combien caractéristique cette lettre en son énergique concision. « Je suis certain du succès, — les difficultés, on les écarte ». Quelle admirable faculté d'illusion! Avec quelle facilité son énergique volonté supprimait tout ce qui sépare le désir de sa réalisation!

Il ne fut pas longtemps, malheureusement, à devoir se rendre aux tristesses de la réalité et à s'apercevoir, une fois de plus, qu'il y a loin de la coupe aux lèvres!

Ce n'est pas ici le moment de rappeler les circonstances qui précédèrent et suivirent les trois concerts qu'ils donna successivement, le 25 janvier, 1er et 8 février (1860), dans la salle du Théâtre-Italien, et qui transportèrent dès lors, en France, la guerre allumée depuis longtemps en Allemagne entre les admirateurs sincères et les adversaires aveugles de l'art nouveau. L'insuccès financier de cette entreprise, qui laissa un déficit de 10,000 francs (1), écarta naturellement les bailleurs de fonds, et fut ainsi la cause déterminante de l'abandon définitif de la représentation de *Tristan* à Paris.

De ces concerts, un détail seulement est à retenir. C'est que Wagner y fit, pour la première fois, entendre l'introduction de son nouveau drame. Le fait est d'autant plus intéressant à noter que, jusqu'alors, il s'était énergiquement refusé à laisser exécuter le prélude de *Tristan*. « Il ne convient pas

---

(1) Voir GEORGES SERVIÈRES, *Richard Wagner jugé en France*. Paris, Librairie illustrée. Wagner avait eu à payer 8,000 francs à Calzado, pour la location du Théâtre-Italien, en vue de ces trois seuls concerts.

pour le concert », dit-il dans une lettre à Herbeck (1); « dès que vous connaîtrez le morceau, vous comprendrez pourquoi ». A Leipzig, toutefois, une exécution à l'orchestre avait déjà eu lieu, sous la direction de Liszt, mais contre le gré de l'auteur. Il faut dire, d'ailleurs, que son sentiment sur ce point était justifié jusqu'à certain point, et il s'en aperçut à l'accueil que la critique réserva à cette page d'une expression si intense. « Le prélude de *Tristan* est un entassement de sons discordants », écrivait Scudo; Louis Lacombe, pourtant favorable en général à Wagner, avouait que ce morceau ne lui avait pas plu; quant à Berlioz, il déclara qu'après l'avoir entendu, « il n'avait pas encore la moindre idée de ce que l'auteur avait voulu faire ». Gasperini fut à peu près seul à louer la composition nouvelle, mais encore n'est-il pas bien certain qu'il l'eût bien comprise. Le résultat moral de ces trois concerts n'en fut pas moins considérable; d'un coup, Wagner devint l'homme du jour. On analysait ses ouvrages, on discutait ses théories, à tort et à travers, je le veux bien, mais, enfin, on les discutait. Si, d'un côté, il était attaqué non seulement comme artiste, mais comme homme, — avec quel tact, quel esprit, quel bon goût! la lecture des journaux du temps peut, seule, en donner l'idée, — de l'autre, il vit se serrer autour de lui le groupe de

---

(1) Johann Herbeck, célèbre chef d'orchestre et directeur de l'Opéra de Vienne. A sa demande d'autorisation pour une exécution du prélude de *Tristan*, Wagner répondit de Paris, le 12 octobre 1859, par un refus motivé dans les termes que je viens de rapporter. Voir JOH. HERBECK, *Ein Lebensbild*, par L. Herbeck. Vienne, 1885.

ses admirateurs, déjà nombreux et notoires par le talent ou la situation : Baudelaire, Champfleury, de Gasperini, de Lorbac, Léon Leroy, Emile Ollivier, Jules Ferry, Emile Perrin, le baron Erlanger, Frank Marie, Ernest Reyer, Mme de Metternich surtout, et le maréchal Magnan, dont l'intervention devait finalement lui ouvrir toutes grandes les portes de l'Opéra.

Du jour où *Tannhœuser* entra en répétition à l'Opéra, il ne fut plus question naturellement de *Tristan* à Paris. D'ailleurs, vers le même temps, le vœu le plus cher de l'exilé s'accomplissait enfin : au mois d'août, le roi de Saxe, cédant aux sollicitations réitérées des grands ducs de Bade et de Saxe-Weimar (1), consentit à rouvrir les portes de la patrie à son ancien Capellmeister, condamné par contumace pour participation au mouvement révolutionnaire de 1849. Ce n'était pas encore l'amnistie pleine et entière, et la Saxe lui demeurait interdite; mais, partout ailleurs, il lui était permis d'aller et de séjourner, à la condition d'en demander l'autorisation à Dresde. Le premier soin de Wagner fut de se rendre à Bade, auprès du grand duc Frédéric et de lui exprimer sa gratitude, ainsi qu'à la princesse de Prusse (2), sœur du grand duc de Saxe-Weimar, dont la généreuse intervention en faveur du proscrit avait eu une influence décisive auprès du roi Jean.

---

(1) On avait, d'autre part, rapporté au roi de Saxe un propos de l'empereur Napoléon, qui avait exprimé son étonnement de ce qu'un « compositeur de la valeur de Wagner fût exilé de son pays ». Napoléon oubliait la proscription.

(2) Plus tard, l'impératrice Augusta.

Cette visite, dont il rend compte dans une lettre à Liszt du 11 septembre 1860, eut pour résultat la reprise des pourparlers relatifs à *Tristan* (1).

Et en effet, au moment même de l'échec de *Tannhæuser* à Paris, *Tristan* était officiellement annoncé et mis à l'étude au théâtre grand-ducal. Aussi, en quittant Paris sans esprit de retour, au mois d'avril 1861, est-ce à Carlsruhe que Wagner se fixa tout d'abord, afin de prendre avec l'intendance les dispositions nécessaires pour l'exécution de son œuvre. Malheureusement, à son arrivée, le théâtre grand-ducal venait de laisser partir les deux artistes qui semblaient créés tout exprès pour incarner les héros du drame : le ténor Louis Schnorr de Carolsfeld et sa femme (2). N'ayant pas trouvé à Carlsruhe les éléments d'exécution indispensables, Wagner se mit à la recherche

---

(1) Voir les *Souvenirs de Schnorr de Carolsfeld*, *Gesammelte Schriften*, tome VIII; traduits par Camille Benoit. *Souvenirs*, Paris, Charpentier. Sur le conseil du ténor Niemann, qu'il avait rencontré sur les bords du Rhin, pendant un court voyage dans cette belle vallée, Wagner fit, vers le même temps, une tentative auprès du théâtre de Hanovre, auquel ce célèbre chanteur était alors attaché. Feu le roi Georges, qui pratiquait lui-même la musique, subsidiait largement ce théâtre, alors un des plus beaux et des plus riches de l'Allemagne. J'ignore pour quelle cause ces pourparlers échouèrent, ainsi que les tentatives faites, vers le même temps, à l'Opéra de Vienne.

(2) Son attention avait été appelée, dès 1856, par son vieil ami Tichatschek sur le jeune chanteur. Mais Wagner avoue, dans ses souvenirs, n'avoir plus eu aucune envie de l'entendre, lorsqu'il eut appris que Schnorr était, malgré sa jeunesse, affligé d'une obésité qui défigurait sa stature. Il ne fit sa connaissance qu'en 1862. Voir les *Souvenirs de Schnorr de Carolsfeld*.

des interprètes désirés. Avec une générosité digne d'un souverain, le grand duc lui avait donné carte blanche; Wagner n'aurait eu qu'à proposer, on aurait fait venir les artistes désignés par lui. Les Schnorr de Carolsfeld étaient engagés au théâtre de Dresde. Le séjour de cette ville lui étant encore interdit, Wagner ne put aller les y entendre. Mais il se hâta de courir à Vienne, dont la troupe d'opéra était justement renommée (1). Il fut si satisfait des artistes, qu'il proposa tout d'abord au grand duc d'emprunter à l'Opéra de Vienne tout le personnel, orchestre et chanteurs, nécessaire à l'exécution de *Tristan* à Carlsruhe. On s'explique aisément ce qu'un pareil projet avait d'irréalisable; il ne tarda pas à être abandonné. Mais l'intendance des théâtres impériaux de Vienne saisit l'occasion pour faire des ouvertures à Wagner; elle lui demanda la partition de *Tristan*. L'offre était trop engageante pour permettre la moindre hésitation. Wagner s'empressa donc de se dégager vis-à-vis du grand duc de Bade et de conclure avec Vienne. Le ténor

---

(1) Il arriva à Vienne dans les premiers jours de mai, ainsi qu'il résulte de la note suivante publiée dans la *Niederrheinische Musikzeitung* du 11 mai 1861 : « Richard Wagner vient d'arriver ici pour entendre son *Lohengrin*. Il a refusé la proposition du théâtre de Prague, qui voulait exécuter ses *Nibelungen* à l'occasion des fêtes du couronnement (de l'empereur François-Joseph comme roi de Bohême). Il veut, avant tout, obtenir une exécution modèle de *Tristan et Iseult*, à laquelle succéderont les *Nibelungen*. » C'est alors qu'il entendit pour la première fois son *Lohengrin* à la scène, et qu'il fut l'objet d'ovations enthousiastes de la part du public viennois.

Ander (1) devait chanter le rôle de Tristan, Mme Meyer-Dustman, Iseult. Wagner ne s'était pas dissimulé que l'ouvrage serait au-dessus des forces du ténor, mais les interprètes de tous les autres rôles étaient trouvés. Aussi, cette fois et par exception, ne fit-il pas trop de difficultés quand on lui demanda de pratiquer des coupures et d'opérer quelques modifications pour alléger la partie de Tristan. Ainsi, tout s'était rencontré pour rendre possible enfin l'exécution tant souhaitée de « l'en-

---

(1) Aloys Ander, célèbre chanteur, dont la carrière s'écoula presque tout entière à l'Opéra de Vienne, avait déjà joué le rôle de *Lohengrin* lors de la première exécution de cette œuvre à Vienne (19 avril 1858); il excellait aussi dans le rôle de *Tannhæuser*. Il était donc familiarisé avec la musique de Wagner. On lui prête un mot à propos du rôle de Tristan. Wagner ayant écrit que *Tristan* était de cinquante ans en avance des pièces du répertoire : Dites mille ! répliqua le chanteur, indiquant ainsi le peu de confiance qu'il avait dans l'œuvre.

Né en Moravie et venu jeune à Vienne, comme employé d'administration, Ander s'était fait remarquer par sa jolie voix dans les sociétés chorales de la capitale autrichienne. Il attira l'attention du chef d'orchestre Nicolaï et reçut des leçons du ténor Wild, qui le prépara pour le théâtre et le fit engager à l'Opéra de Vienne, où il débuta, en 1845, dans *Stradella* et les *Puritains*. Il a chanté presque tous les grands rôles du répertoire de grand opéra et de l'opéra de demi-caractère : *Lucrezia Borgia*, *Maria di Rohan*, *Lucie de Lammermoor*, les *Huguenots*, le *Prophète*, *Guillaume Tell*, la *Muette de Portici*, *Titus* de Mozart, *Don Juan* (Ottavio), la *Flûte enchantée* (Tamino), *Euryanthe*, *Obéron*, *Fidelio*, puis *Lohengrin* (1858), et *Tannhæuser* (1860), enfin *Faust* (1862). L'état maladif où il se trouvait en 1861 ne fit qu'empirer, et il mourut en 1864, le 11 décembre, des suites d'une congestion cérébrale. Depuis deux ans, ses facultés mentales avaient considérablement baissé, et il avait fallu, à diverses reprises, l'enfermer dans un asile d'aliénés. Il était né en 1821.

fant de la douleur ». Mais la fée maligne qui semblait s'être attachée à empêcher la consécration définitive de l'œuvre veillait, et, une fois encore, Wagner dut se résigner à voir son rêve lui échapper au moment où il croyait le tenir.

A peine les répétitions avaient-elles commencé, le ténor Ander dut se retirer, atteint d'un mal à la gorge qui paralysa ses forces vocales pendant toute la saison d'hiver. On s'adressa à Dresde dans l'espoir que ce théâtre prêterait l'un de ses ténors, Tichatschek ou Schnorr. Mais ces démarches demeurèrent sans résultat. Forcément, *Tristan* fut ajourné (1). A deux reprises, en 1862 et 1863, Ander se croyant rétabli, les études furent reprises. A la fin, il devint évident que le malheureux artiste ne viendrait pas à bout de son rôle, et, définitivement cette fois, *Tristan* fut retiré du tableau des répétitions (2).

Ce fut pour Wagner une nouvelle douleur, rendue plus cruelle encore par la basse méchanceté des hommes greffant sur la malignité des choses. Les bruits les plus étranges furent mis en circulation, à propos de l'abandon des études à Vienne. Une

---

(1) Wagner, après être retourné à Carlsruhe, revint en octobre à Vienne; il y demeura jusqu'au début de novembre; certain désormais de ne pas voir *Tristan* joué, il partit, le 11 novembre, pour Venise, dans l'espoir d'y retrouver, sans doute, les émotions que lui avait procurées la composition de son œuvre.

(2) Dans l'intervalle, Wagner entra aussi en pourparlers avec le théâtre de Prague, où, depuis longtemps, on lui demandait une œuvre nouvelle. Là, on se déclara disposé à engager Schnorr et sa femme; on accepta toutes les autres conditions de l'auteur. Au dernier moment, Schnorr dut se dégager pour des raisons d'ordre privé.

légende avait déjà été formée autour de *Tristan;* le poème était fou, la partition une pure aberration, le tout inexécutable (1).

Lorsqu'en 1862, autorisé enfin à rentrer en Saxe, Wagner voulut présenter son drame au théâtre de Dresde, l'intendance lui fit comprendre que jamais on ne risquerait les ressources matérielles et artistiques du théâtre en une aventure aussi dangereuse. A Berlin, ce fut bien pis : l'in-

---

(1) Voici, à ce propos, un exemple frappant de la mauvaise foi dont certains adversaires usaient à l'égard de l'artiste, et comment, dans certaines revues artistiques, tous les faits relatifs à Wagner étaient, de propos délibéré, travestis de la façon la plus déloyale. Dans son numéro du 21 septembre, la *Niederrheinische Musikzeitung* publie cette nouvelle de Vienne, datée du 6 septembre : « Il est probable que dès la semaine prochaine, Rubinstein et Wagner quitteront Vienne ; le premier pour se rendre à Leipzig et Berlin, le second pour retourner à Carlsruhe. Par suite de la *maladie persistante* du ténor Ander, le séjour qu'ont fait ici les deux compositeurs sera demeuré sans résultat. Rubinstein quitte Vienne sans avoir entendu son opéra (les *Enfants du steppe*), Wagner devra attendre un moment plus favorable pour continuer les études de *Tristan* De l'avis des médecins, le ténor Ander ne pourra pas reparaître en scène avant un mois ». Deux mois après, le même correspondant, revenant sur l'ajournement des études de *Tristan*, en explique la cause tout autrement. Il écrit,à la date du 10 novembre : « La question de savoir si *Tristan et Iseult* sera joué cet hiver est enfin résolue. On a acheté la partition à Wagner, on l'a indemnisé de son séjour inutile à Vienne, mais son opéra ne sera pas donné. L'œuvre manque si totalement de mélodie, on y trouve si peu de symétrie mélodique et rythmique (*sic!*) que les chanteurs n'en peuvent rien retenir ; un musicien d'esprit disait, à ce propos, que Wagner (après avoir inventé la musique de l'avenir), devrait bien songer aussi à pourvoir les interprètes de mémoires de l'avenir ! » On voit le système. Il n'est plus question de la maladie du ténor Ander ;

tendant des théâtres royaux de Prusse, M. de Hulsen, refusa simplement de recevoir le compositeur. « Mon *Tristan*, raconte Wagner, était passé à l'état de fable. On voulait bien reconnaître quelque mérite à *Tannhæuser* et à *Lohengrin*, et, çà et là, l'on me traitait avec certains égards. Au demeurant, on me tenait pour un homme fini (1) ».

Au printemps de 1862, il quitta Vienne, pour aller travailler dans le calme à ses *Maîtres Chanteurs*, seule façon pour lui de se consoler de tant de déconvenues. Il s'installa dans une petite villa, à Biebrich, sur les bords du Rhin. C'est de là qu'il

---

l'ajournement purement temporaire des études est transformé en un échec définitif. Pour l'explication de ce « débinage » anticipé et systématique d'une des revues musicales les plus influentes de cette époque, il suffira de rappeler que la *Niederrheinische Musikzeitung*, inspirée par Ferd. Hiller, directeur du Conservatoire de Cologne, rédigée par J. Bischoff, avait pour correspondant, dans la capitale autrichienne, M. Ed. Hanslick, aujourd'hui encore critique de la *Nouvelle Presse* de Vienne. Tous trois étaient israélites et soutenaient ardemment Meyerbeer. Faut-il s'étonner, après cela, que Wagner n'ait pas ménagé l'art sémitique? Il faudrait s'étonner plutôt de l'extrême modération qu'il a observée vis-à-vis de pareils adversaires.

(1) A défaut des théâtres, les sociétés de concerts se disputaient à l'envi les fragments de *Tristan et Iseult*. Liszt, on l'a vu, avait dirigé dès 1869 une exécution du prélude à Leipzig, sans demander l'autorisation de Wagner. A Prague, on en avait fait autant peu après. En 1861, l'Association des artistes musiciens mit tout le deuxième acte au programme de son festival annuel (Weimar, août), mais Wagner refusa énergiquement l'autorisation, et l'exécution n'eut pas lieu. Wagner lui-même dirigea fréquemment le prélude et le finale, arrangés par lui pour orchestre seul, au cours de la tournée de concerts qu'il fit en 1863 et qui le mena à travers l'Allemagne jusqu'à Saint-Pétersbourg et Moscou.

partit un jour pour aller, à Carlsruhe, entendre le ténor Schnorr de Carolsfeld, dont tout le monde lui parlait et qu'il n'avait pas encore vu à la scène. Wagner arriva à Carlsruhe incognito; le soir, il se glissa dans la salle de théâtre à l'insu des artistes. On jouait *Lohengrin*. L'apparition de Schnorr, dans le chevalier au Cygne, fut une révélation.

Dès la fin du second acte, raconte-t-il (1), je lui fis demander un rendez-vous après la représentation. A une heure avancée de la nuit, le jeune chevalier entrait frais et dispos dans ma chambre d'hôtel, et nous n'eûmes qu'à badiner; l'alliance fut conclue tout de suite. Il fut convenu que nous arrangerions une plus longue entrevue à Biebrich, le plus tôt possible.

Ils se rencontrèrent, en effet, à quelques semaines de là. Schnorr et sa femme, accompagnés au piano par Hans de Bülow, chantèrent à Wagner toute sa partition; ces extraordinaires artistes l'avaient étudiée et la connaissaient d'un bout à l'autre. «Ainsi, raconte Wagner, dans une modeste chambre d'auberge, je pus assister à une exécution musicale complète de mon œuvre, qu'on déclarait inexécutable dans les théâtres (2) ».

---

(1) *Souvenirs sur Schnorr de Carolsfeld.*

(2) Citons, à ce propos, une bien curieuse anecdote dont l'authenticité nous est garantie par une lettre de Mme Schnorr elle-même. On connaît l'extrême impressionnabilité de Wagner et l'exubérance avec laquelle se manifestaient chez lui la joie ou le déplaisir. Catulle Mendès a raconté de façon piquante la réception qui lui fut faite, à lui et à Villiers de l'Isle Adam, lorsqu'en 1869 ils allèrent visiter le maître à Triebchen. Wagner les accueillit en poussant des cris de folle bienvenue, en jetant son chapeau en l'air, en dansant presque de joie, en sautant au cou de ces hôtes

Dès ce moment, raconte Mme Schnorr de Carolsfeld (*Deutsche Revue*, livraison d'octobre 1883), Wagner se crut hors d'affaire. Sa bonne étoile, comme il aimait à dire, venait de lui révéler et de mettre à sa disposition les « matériaux vivants » au moyen desquels il pouvait enfin espérer mener son œuvre à l'accomplissement définitif. Tous ses efforts pour obtenir une exécution de *Tristan* se confondirent, dès lors, avec ceux qu'il fit pour s'assurer le concours de Schnorr et de sa femme. Il n'eut plus un instant de repos. Ce fut une agitation de tous les jours et de toutes les heures. Il fit des ouvertures à tous les intendants, à tous les direc-

---

qu'il ne connaissait que de nom, les ahurissant littéralement dans un tourbillon de gestes et de paroles (Voir CATULLE MENDÈS, *Richard Wagner*, Paris, Charpentier, 1886). Ce fut d'une façon analogue, mais plus extravagante encore, que Wagner reçut, en 1862, Schnorr et sa femme à leur arrivée à Biebrich. Une dépêche lui avait annoncé leur venue. Son habitation avait un grand balcon-véranda donnant sur la chaussée de Wiesbaden et orné, à ses extrémités, de deux grands vases à fleurs, lesquels à ce moment étaient vierges de toute végétation. De loin, les Schnorr avaient vu Wagner en observation sur le balcon, qu'il arpentait très agité, les cherchant du regard sur la route parmi les arrivants descendus du train. Dès qu'il les aperçut, il leur fit des signaux, puis tout d'un coup, il se hissa d'un bond sur l'un des vases, et, là, posant la tête en bas, les jambes en l'air, il se mit à agiter celles-ci pendant quelques minutes au grand ébahissement de ses hôtes. L'auteur des *Nibelungen*, de *Tristan* et de *Parsifal* exécutant ce genre d'exercice acrobatique, que dans le langage populaire on appelle *faire le poirier!* Si étrange que le fait paraisse, il est confirmé par tous les témoins intimes de la vie du maître. Louis Nohl raconte, lui aussi, qu'il arrivait souvent à Wagner, après dîner, et dans les petites réunions où il se sentait à l'aise et dégagé de toute gêne, de manifester sa gaîté en se mettant sur la

teurs de théâtre, pour obtenir la reprise de ses œuvres anciennes et l'exécution de la nouvelle. Il renoua avec Carlsruhe et avec Vienne, il s'adressa à Francfort, à Weimar, à Hambourg, etc., essuyant ici un refus, là recevant des promesses, mais si vagues ! Prompt à l'espérance, comme un enfant, à peine voyait-il quelque part une apparence de réalisation possible qu'il se croyait déjà en possession de la réalité. Et, le lendemain, c'était toujours de nouvelles désillusions, le laissant, moderne Sisyphe, en face de ce rocher que ses vains efforts ne parvenaient pas à transporter. « Tout autre que ce rude et infatigable lutteur eût succombé à la

---

tête dans un coin de salon. Mme Schnorr, dans une lettre à une de ses amies dont j'ai eu communication, rapporte que, pendant les répétitions de *Tristan* à Munich, en 1865, Wagner extrêmement surexcité à ce moment, s'amusait à exprimer sa satisfaction en se mettant la tête sur une chaise et en applaudissant des pieds ! Il lui arriva même plus d'une fois de s'oublier devant des étrangers venus en curieux pour voir « le célèbre compositeur » et lui extorquer quelque autographe. Wagner, ayant horreur de ces importunités et pour ne pas avoir à s'entretenir avec ces inconnus, les autorisait quelquefois à assister aux répétitions de *Tristan* qui avaient lieu au piano, dans son salon. Sans autrement se soucier de la présence de ces témoins, selon son humeur du jour ou du moment, il se livrait, comme s'il eût été seul, à ses gambades extravagantes. Les artistes du théâtre ne se tenaient pas de rire en voyant l'effroi et l'ahurissement de l'étranger assistant à ce bizarre spectacle. Plus d'un, évidemment, dut quitter la maison convaincu que Wagner était fou.

Wagner n'est, du reste, pas le seul à avoir eu des fantaisies de ce genre. Beethoven, déjà âgé et dans ses moments de bonne humeur à la campagne, aimait à courir et à sauter comme un enfant, passant par dessus les haies, les tables, les bancs, au risque de se rompre le cou.

peine, ajoute Mme Schnorr, car, sur tous ces ennuis, venaient se greffer encore les déboires de sa situation matérielle, devenue de plus en plus lamentable. Ses lettres retracent l'image saisissante de l'effroyable combat qu'il dut livrer à ce moment, sans cependant jamais perdre la confiance en sa force, la foi en son étoile. » Les choses allèrent ainsi de mal en pis, jusqu'au jour où éclata la crise de Vienne, dans laquelle il faillit sombrer et d'où le tira, en quelque sorte, providentiellement, l'intervention du roi Louis II de Bavière.

Cette intervention se produisant à l'heure où tout semblait s'effondrer autour de lui était un fait absolument extraordinaire, et c'est une preuve singulièrement frappante de la force de volonté du maître et de la fermeté de son caractère qu'il n'ait pas été, un seul instant, ébloui par la fortune si inattendue qui lui arrivait. Tout autre eût été troublé. Lui ne perdit pas un instant l'absolue possession de soi; au contraire, jamais il ne fut plus maître de lui; il ne s'oublia pas un instant dans les délices de sa situation. Son art, son œuvre, il n'eut pas d'autre souci : et il alla de l'avant, d'un vol audacieux et fort, entraînant avec lui, comme dans un tourbillon, tous ceux que son génie avait enchaînés irrésistiblement à lui.

Plus tard, se souvenant de ce moment unique dans sa vie, il a parlé en termes émus de cette heure de la délivrance : « Alors que tout m'abandonnait, un cœur battait pour l'idéal de mon art d'un feu d'autant plus ardent et plus pur. Une voix cria à l'artiste condamné : « Ce que tu crées, je le

« veux! » et, cette fois, cette volonté fut toute puissante, car c'était celle d'un roi (1)! »

En effet, la première pensée de Louis II, après avoir appelé à lui le compositeur errant et désemparé, fut de mettre à son entière disposition le théâtre de la Cour, à Munich, pour l'exécution de l'œuvre repoussée partout; et c'est ainsi qu'enfin *Tristan et Iseult* put voir le jour, en 1865, six années seulement après son complet achèvement.

Ce fut un gros événement que cette première, non seulement en raison de la personnalité de l'auteur et des circonstances qui avaient jusqu'alors rendu impossible toute exécution de l'œuvre, mais encore en raison de la situation exceptionnelle si rapidement conquise à la cour de Bavière par l'ancien affilié des révolutionnaires de Dresde, par le proscrit fraîchement amnistié.

Le premier soin de Wagner, une fois maître de la place, c'est-à-dire du théâtre de Munich, avait été naturellement de faire table rase en substituant aux artistes qu'il savait hostiles systématiquement à ses tendances, des interprètes et des collaborateurs sympathiques à son œuvre, à ses idées, à ses réformes. C'est ainsi qu'à la tête de l'orchestre, il fit appeler son ami et disciple Hans de Bülow; qu'on engagea, à sa demande, le ténor Schnorr de Carolsfeld et sa femme (2), pour créer

(1) *Invitation à ses amis*, envoyée à l'occasion de la première représentation de *Tristan* à Munich et publiée, dès le mois d'avril 1865, dans tous les journaux.

(2) Wagner avait eu d'abord l'idée de confier le rôle de l'héroïne à Mlle Tietjens, de l'Opéra de Vienne, cantatrice célèbre par sa beauté, et qui, ayant chanté à Londres en 1864, devint rapide-

les principaux rôles ; que d'autres chanteurs furent appelés du dehors, des instrumentistes remplacés à l'orchestre, etc.

Dans les conditions où il se trouvait vis-à-vis du public et de la grande majorité des musiciens de cette époque, il ne pouvait agir autrement, on en conviendra (1). Les mesures qu'il prit paraîtront aujourd'hui inspirées par la prudence la plus élémentaire et le souci le plus légitime d'une exécution correcte de son œuvre. Ce n'est pas de la sorte qu'on les jugea en 1865. Les amours-propres froissés et les intérêts lésés se coalisèrent si bien qu'à peine six mois après son arrivée à Munich, Wagner avait déjà ameuté contre lui une somme formidable d'hostilités.

Avant même la première représentation, des incidents faillirent se produire. Hans de Bülow ayant fait, à l'une des répétitions, une observation un peu vive au sujet de l'intelligence et de l'éducation artistique du public de Munich, le propos fut relevé dans les journaux avec une acrimonie excessive. Ce fut une véritable avalanche d'injures et de menaces à l'adresse du trop mordant chef d'orchestre. Pour éviter un esclandre, de Bülow prit le parti le plus sage, il fit des excuses publiques par une lettre adressée à la direction des *Neueste*

---

ment la cantatrice favorite du public anglais. Il se ravisa heureusement, et ce fut Mme Schnorr qui resta définitivement en possession du rôle.

(1) Munich, à l'époque où Louis II y avait appelé R. Wagner, ne jouait aucun rôle dans la musique. On y était tellement arriéré que même Schumann y était encore incompris et contesté.

Nachrichten (1) et dans laquelle, tout en regrettant la vivacité des termes dont il s'était servi, il assure qu'il n'avait pas voulu désigner le public en bloc, mais seulement « les amateurs de théâtre suspects à ses yeux d'avoir collaboré aux calomnies répandues, aux intrigues ourdies verbalement et par écrit contre son très vénéré maître (2) ».

Cela se passait huit jours avant la répétition générale. Celle-ci eut lieu, le 15 mai, devant une assistance nombreuse (600 spectateurs, rapporte Mme Schnorr), mais composée exclusivement d'invités et d'amis personnels de l'auteur (3). Ce fait si

---

(1) Parue dans le numéro du 7 mai 1865.

(2) Il ne se passait guère de jour que l'un ou l'autre journal d'opposition ne publiât quelque facétie ou quelque insinuation malveillante contre le protégé du roi, le maître de chapelle saxon, *der Sæchsische Kapellmeister*, comme on affectait de nommer Wagner. On l'accusait de dilapider les deniers publics, d'être pour le roi Louis II ce que Lola Montès avait été pour le roi Maximilien ; on lui prêtait même des projets politiques, on le représentait absorbant complètement l'esprit du souverain, s'attachant systématiquement à le brouiller avec ses ministres. Un jour vint même où Wagner fut accusé de travailler pour les intérêts prussiens, et on alla jusqu'à imprimer que le roi n'était plus en sûreté, qu'il fallait prendre des mesures pour empêcher l'ambitieux compositeur de le déposséder de sa couronne ! De 1865 à 1867, les journaux bavarois, prussiens et autrichiens sont remplis d'inventions de ce genre dirigées contre Wagner. Il suffit de parcourir la collection des *Neueste Nachrichten* de Munich, de l'*Allgemeine Zeitung* d'Augsbourg, du *Punsch*, journal satirique de Munich, pour retrouver toute la série de ces insidieuses et ineptes accusations inspirées par la coterie des musiciens et des gens de cour dont la faveur de Wagner auprès du roi gênait les petites affaires ou contrecarrait l'influence.

(3) Détail peu connu, cette répétition générale presque publique fut la *seule répétition* d'ensemble avant la première. Il faut croire que les artistes possédaient admirablement leurs rôles.

naturel et si simple fut exploité, lui aussi, par la presse hostile. A tout autre compositeur, il était permis d'inviter qui bon lui semblait. D'ordinaire, qui s'inquiétait même de savoir si les répétitions auraient lieu publiquement ou à huis-clos? Dès que Wagner est en jeu, on se passionne, on s'irrite. Il ne peut rien faire qu'on ne trouve à y redire. S'il n'invite que ses partisans, c'est qu'il a peur des juges impartiaux; s'il fait la répétition portes fermées, c'est que son orgueil se refuse à tous les conseils de l'amitié clairvoyante; s'il ouvre le théâtre tout grand et demande qu'on y laisse entrer tout le monde, c'est qu'il s'adresse de préférence au goût grossier des masses. Ainsi, ses actes, quels qu'ils soient, se heurtent à des appréciations systématiquement malveillantes quoique contradictoires.

C'est un phénomène unique et vraiment singulier dans l'histoire de l'art que, quoi qu'il ait dit ou fait, Richard Wagner n'ait jamais pu rencontrer l'impartialité, moins encore la bienveillance ou la sympathie encourageante de ses confrères et de la critique, pas même leur bonne foi! Il semble qu'en ce qui le concerne, une appréciation calme eût été impossible.

Il a suscité ou l'admiration fanatique, le dévouement aveugle, ou l'hostilité passionnée, le dénigrement perfide et haineux. Quand on se reporte aujourd'hui aux polémiques que ses moindres actes suscitaient de toutes parts, on a l'impression d'une surexcitation étrange, on dirait qu'un démon s'empare des écrivains, critiques, esthéticiens, compositeurs de musique, et leur trouble l'entende-

ment. Les inventions les plus saugrenues, les appréciations les plus sottes, les colères les plus comiques jaillissent comme par enchantement autour de chacune de ses œuvres.

Ainsi, à la répétition générale, Wagner crut devoir adresser quelques mots à l'orchestre et aux interprètes, pour les remercier de leur zèle et de leur dévouement. Il faut voir comment cette allocution est accueillie par les journaux. On traite Wagner de vaniteux personnage, dont l'outrecuidant orgueil est constamment à la recherche d'une occasion de faire parler de lui et de poser devant le public. Quoi de plus simple cependant, de plus naturel que l'allocution dont il s'agit?

Wagner commença par expliquer qu'il devait renoncer au grand honneur de diriger l'orchestre, et cela pour deux motifs : d'abord, parce que « son extrême nervosité et son irritabilité pourraient le mettre hors d'état de conduire la représentation sans trouble » ; ensuite, parce que « son concours personnel n'était plus nécessaire à la réussite de l'œuvre ». Et il ajouta :

Si vous voulez bien me comprendre, c'est le plus délicat éloge que je puisse vous adresser : Vous n'avez plus besoin de moi. Mon œuvre s'est ouverte à vous et, par vous, elle revient vers moi ; je puis la goûter avec sérénité. C'est là une joie unique. C'est ce qu'un artiste peut atteindre de plus beau : sa personnalité passe au second plan, son œuvre passe au premier! Laissez-moi croire que l'œuvre que les chers collaborateurs dont l'amitié m'a suivi ici se sont appropriée avec un dévouement si affectueux était digne de leur affection; que l'œuvre qu'ils ont contribué à réaliser avec un si persévérant travail, avec

une fermeté si patiente, était digne de tous les efforts qu'elle a coûtés. Jamais, peut-être, on n'avait mis votre talent à l'épreuve de difficultés semblables. Mais vous les avez surmontées toutes, et voici le but atteint; l'artiste est délivré, — il peut s'oublier! L'oubli de sa personne... Combien je suis heureux de ne devoir plus penser à moi-même, à tout le mal dont j'ai eu à souffrir! Cet oubli, je le demande aussi pour l'ami à qui échoit l'honneur de prendre ma place à votre tête. Puissiez-vous oublier l'homme en appréciant comme elle le mérite la tâche qu'il accomplit.

En terminant, Wagner ajouta quelques mots au sujet du public :

Aujourd'hui, nous répétons devant un public d'invités, en attendant que nous paraissions devant le véritable public. Je ne l'ai jamais redouté, ce public allemand; c'est lui, en effet, qui m'a toujours soutenu contre les hostilités les plus étranges ; et je puis aussi avoir confiance dans le public de Munich. Tout récemment encore, vous avez été témoins de l'ardeur avec laquelle il m'a protégé contre d'indignes attaques à mon honneur. Peut-être les haines ne sont-elles pas toutes apaisées; mais nous emploierons contre elles le moyen que nous enseignent Tristan et Iseult. Iseult croit haïr Tristan et lui offre le breuvage de mort; le destin change la boisson mortelle en un breuvage d'amour. De même, à ceux qui viendront vers nous le cœur rempli de haine, nous offrirons le philtre. A vous, Messieurs, de répandre ce charme amoureux. Je remets mon œuvre entre vos mains!

C'est de cette allocution que les journaux de l'époque font un monument de vanité et d'orgueilleuse réclame.

Quant à l'impression laissée par la répétition, la

note suivante, parue, le 12 mai, dans la *Gazette génerale d'Augsbourg*, vaut d'être reproduite :

La répétition générale d'hier ayant eu le caractère d'une représentation modèle, on peut, dès à présent, formuler une appréciation sur la valeur musicale de la nouvelle œuvre. Vous recevrez sans doute à ce sujet des comptes rendus détaillés d'écrivains compétents. En attendant, l'auteur de ces lignes, qui n'est pas du tout un adversaire systématique de la musique de l'avenir, est au regret de devoir dire que les impressions de tous les connaisseurs qu'il a pu consulter, non seulement ne sont pas favorables, mais constituent une condamnation radicale. Wagner a donné, dans cet ouvrage, un libre cours à sa tendance ; il écarte toute mélodie et adapte aux paroles et à l'esprit du texte une musique purement déclamatoire, colorée par une instrumentation en harmonie avec les sentiments dramatiques, en rapport avec la situation. De chant véritable, il n'en est pas question ; les voix des chanteurs et le puissant orchestre sont condamnés à gémir, à soupirer, à faire rage et même à hurler comme l'exige le livret le plus insensé, en certaines parties, qui ait jamais été écrit.

Cette note, dont l'esprit violemment hostile perce à chaque ligne, avait fait, en moins de huit jours, le tour de la presse européenne ; car nous la trouvons même traduite littéralement dans la *Revue et Gazette musicale* de Paris du 4 juin 1865, sous forme de correspondance de Munich !

La première représentation, qui avait été fixée au 20 mai, dut, pour comble de malechance, être ajournée, par suite d'un subit enrouement de Mme Schnorr. Elle eut lieu seulement le 10 juin suivant, sous la direction de Hans de Bülow, en présence du jeune roi qui, assis très en vue, sur le

devant de sa loge, semblait donner le signal des applaudissements.

Il n'est pas facile de démêler, dans les comptes rendus des journaux, l'impression exacte produite sur les auditeurs de cette première. Le succès extérieur ne laissa rien à désirer, semble-t-il. Je lis, par exemple, dans une correspondance adressée de Munich à la *Presse* de Vienne, par un écrivain qui n'a jamais été sympathique à Wagner, M. E. Schelle, que « la salle tout entière avait non seulement applaudi frénétiquement l'ouvrage, mais qu'elle avait rappelé quatre fois l'auteur, ce Wagner que, peu de jours auparavant, on voulait insulter, et que, depuis six mois, on n'a cessé de maltraiter de toutes les façons ; et Wagner a été assez aimable pour paraître trois fois ». Il est vrai, ajoute malicieusement le journaliste, « que, le premier soir, le père d'Isolde n'avait pas osé présenter sa fille au public sans lui fournir une dot de trois cents entrées de faveur. La deuxième représentation nous a fixé définitivement ; il n'y avait plus que cinquante entrées de faveur envoyées aux étudiants de l'Université, en outre des billets de faveur que *Tristan* doit offrir comme intérêt à ses nombreux protecteurs ». M. Schelle ajoute toutefois, en ce qui concerne la partition : « En dépit de tout, le sceau d'une extraordinaire puissance géniale est imprimé sur cette œuvre crispante. Des phrases et des accents d'une grande beauté rayonnent clairs comme de bienfaisantes étoiles sur le ténébreux chaos des sons ».

Il est curieux d'opposer à ces notes d'un adversaire celles d'un ami de Wagner, d'un partisan de

la première heure, le musicologue bien connu Richard Pohl. Dans ses souvenirs sur la première de *Tristan*, il raconte que Tausig, Edouard Lassen, Damrosch, en se rencontrant au foyer pendant les entr'actes, avaient la mine longue. « On ne sentait pas un courant de véritable enthousiasme, ajoute-t-il. Il n'y avait pas, comme dix ans plus tard, aux *Nibelungen*, à Bayreuth, la sensation d'un succès incontesté, général, absolu ; c'était un succès d'estime plutôt, une admiration respectueuse pour une chose incomprise. Lorsque le soir, après la représentation, nous nous réunîmes autour du maître, au café du *Bayerische Hof*, un malaise visible pesait sur toute l'assistance (1) ».

Un autre ami du maître, Gasperini, tout en proclamant la puissance du drame nouveau, ne peut s'empêcher de formuler des réserves, comme en témoignent ses lettres au *Ménestrel*, à la *France* et à l'*Indépendance Belge* sur la première représentation de Munich.

D'autres, en revanche, furent totalement conquis. Parmi les rares artistes français accourus à Munich, on a gardé le souvenir d'un peintre qui étonna la salle par l'exubérance de son enthousiasme. M. Ed. Schuré avoue, lui, que c'est l'ineffable impression qu'il reçut de *Tristan*, qui l'amena, plus tard, à une étude approfondie de Richard Wagner ; et il a noté, en termes sigulièrement heureux, le caractère de la représentation qui l'avait ému si vivement :

Tout, dit-il, portait un cachet exceptionnel : fermeté

---

(1) Richard Pohl, *Musikalisches Wochenblatt*, 1884.

plastique dans le jeu des acteurs, puissance et naturel de la déclamation mélodique, fusion de la parole et du chant, qui semblaient ici ne faire qu'une seule et même chose. Je n'ai jamais vu depuis une telle identification des acteurs avec leurs personnages. C'était un oubli complet du monde réel qui se communiquait au spectateur. Pendant quatre heures, je restai suspendu au jeu de l'orchestre, aux lèvres des acteurs, à leurs moindres mouvements. L'illusion était complète (1).

Tous les documents du temps concordent, au demeurant, sur ce point que l'exécution fut excellente, tant de la part de l'orchestre, sous la direction de Hans de Bülow, que de la part des artistes du chant et particulièrement du ténor Schnorr de Carolsfeld (Tristan) et de sa femme, qui jouait Isolde. Mlle Deinet tenait le rôle de Brangæne, la confidente. La distribution des rôles masculins était la suivante : Kurwenal, M. Mitterwurzer ; le roi Marke, M. Zottmayer ; le pâtre, M. Simons ; le pilote, M. Hartmann ; Melot, M. Heinrich.

Il faut lire, dans les *Souvenirs sur Schnorr*, les pages enflammées que Wagner consacre à son principal interprète :

Jamais le plus maladroit des chanteurs ou des musiciens ne se laissa donner par moi un aussi grand nombre d'instructions portant sur le plus menu détail que ce héros du chant, qui, du premier coup, s'élevait à la plus haute maîtrise ; la plus légère apparence d'obstination dans mes avis, parce qu'il en comprenait le sens aussitôt, trouvait auprès de lui l'accueil le plus joyeux, au point que je me serais cru vraiment déloyal, si, dans l'intention peut-être de ne

---

(1) *Le Drame musical*, tome II, *Tristan et Iseult*.

pas heurter sa susceptibilité, j'avais voulu lui épargner la moindre critique. Par sa propre initiation, il avait déjà pénétré le sens idéal de mon œuvre et se l'était véritablement assimilé ; pas le moindre fil de cette trame spirituelle, pas la plus discrète indication des rapports les plus cachés, qui lui eût échappé et qui n'eût été sentie par lui avec le tact le plus exquis... A dire vrai, aujourd'hui encore, en notant ces souvenirs après trois années, il m'est impossible d'exprimer la façon dont Schnorr me seconda dans le rôle de Tristan et comment, au troisième acte, elle atteignit son point culminant.....

Et il ajoute :

Schnorr était né poète et musicien ; il y avait en lui un vrai musicien, un vrai dramaturge qui chantait.

Quant à l'Iseult de cette première, elle réalisait si complètement auprès de son mari le type rêvé par l'auteur, elle et lui jouaient avec un abandon si absolu, que, selon M. Ed. Schuré, on « pouvait craindre par moments de les voir succomber à leurs émotions presque surhumaines ».

Il peut paraître étrange qu'ayant consacré au premier interprète de Tristan des pages si chaleureuses, Wagner n'ait pas trouvé un mot à dire de la créatrice d'Isolde (1). Le fait est que Mme Schnorr

(1) Donnons ici quelques renseignements sur ces deux artistes hors ligne, dont il a été si souvent question au cours de cette étude.

Louis Schnorr de Carolsfeld, né à Munich le 2 juillet 1836, était le fils du célèbre peintre Schnorr, qui fut directeur de l'Académie des beaux-arts de Dresde et qui est l'auteur des fresques célèbres (les *Nibelungen*), qui ornent le palais royal à Munich. Louis Schnorr, dont le talent musical s'était manifesté très tôt, fit des études complètes à Dresde et à Leipzig. C'est dans cette dernière ville qu'Edouard Devrient l'ayant entendu

n'est pas mentionnée une seule fois ni dans les *Souvenirs,* ni dans aucun autre écrit du maître. J'ai quelque raison de croire que cette omission n'est pas accidentelle. Mme Schnorr, plaçant son affection pour son mari au-dessus de son admiration pour *Tristan,* s'était de tout temps efforcée d'opposer de sages résistances aux exigences tyranniques du maître. De là des tiraillements, des

---

chanter, lui conseilla de prendre la carrière théâtrale et l'emmena à Carlsruhe, où il venait d'être nommé intendant. Louis Schnorr fit ses débuts dans le rôle de *Joseph* de Méhul. A peine un an après ce début, il pouvait déjà paraître dans le rôle de *Robert,* tant ses progrès avaient été rapides. En 1859, il accepta un engagement à l'Opéra de Dresde. Meyerbeer fit de vaines démarches pour lui faire accepter un engagement à l'Opéra de Berlin. En 1865 enfin, il alla à Munich pour créer Tristan.

Sa femme, MALVINA GUARRIGUÈS, descend d'une famille d'origine française, réfugiée en Allemagne à la suite de la révocation de l'édit de Nantes. Détail peu connu et inédit, je crois, Malvina Guarrigues était l'arrière-petite-nièce du célèbre tragique anglais Garrick, lequel était le fils d'un des deux frères Garrigues partis de France pour échapper à la persécution religieuse. Le père de Garrick, refugié à Londres, avait anglicisé son nom en changeant la syllabe finale. Le père de Malvina, né à Halle sur la Saale, fut directeur du théâtre de Copenhague, et c'est là que naquit la cantatrice qni devait être Mme Schnorr. Sa mère était également d'origine française; elle s'appelait Palmié et était la petite-fille d'un réfugié qui s'était établi à Nuremberg. Elevée dans un milieu essentiellement artistique et musical, la jeune Malvina obtint, non sans luttes, l'autorisation de suivre la carrière théâtrale. Elle débuta très jeune, à l'âge de dix-huit ans, à Dresde, comme chanteuse dramatique, après avoir, pendant deux ans, suivi les leçons de Mme Marchinke-Schubert, et pendant un an, à Paris, les leçons du célèbre Manoel Garcia. Elle fit la connaissance de Schnorr à Carlsruhe. Depuis la mort de son mari, elle n'a plus reparu sur la scène.

froissements qui aboutirent finalement à une brouille complète. Mme Schnorr avoue, d'ailleurs, très franchement qu'elle ni son mari n'avaient d'abord été très épris du sujet de *Tristan*, et il semble qu'elle soit restée plus particulièrement sous cette impression première. Les lettres adressées par Wagner aux deux artistes, à l'époque des répétitions de Munich, indiquent très clairement que le maître devinait des méfiances non exprimées du côté de Mme Schnorr; la femme ne se livrait pas aussi complètement que l'homme. Ce n'est pas que l'artiste en Mme Schnorr l'inquiétât; l'épouse, trop soucieuse de la santé de son mari, l'énervait par ses sourdes remontrances. Lorsqu'après la répétition générale, l'enrouement subit de Mme Schnorr fit ajourner la première, Wagner fut bien près de soupçonner une comédie sous cette indisposition. Pendant que Schnorr et sa femme étaient à Reichenhall pour se soigner, il ne cessa de les harceler de télégrammes, de lettres, de billets, tantôt familiers, tantôt sérieux, quelquefois aigre-doux, où se trahissait son impatience d'aboutir. Tour à tour, il les flatte, il les gourmande, il excite leur zèle, il les supplie de revenir, ne comprenant pas qu'une indisposition si légère nécessitât plusieurs jours de repos. Mme Schnorr lui fit savoir qu'elle trouvait ces incessantes démarches inutiles et déplacées. Jamais Wagner ne le lui pardonna, et voilà pourquoi le nom de Mme Schnorr n'est mentionné nulle part dans ses écrits. Il n'y a pas que les petits hommes qui aient des petitesses d'esprit.

Tout cela n'empêcha pas, d'ailleurs, Wagner de témoigner à ses deux interprètes sa vive recon-

naisance et son admiration. Au lendemain de la première, il avait reçu du roi Louis II une lettre dans laquelle le jeune souverain s'exprimait en termes chaleureux sur l'œuvre « merveilleusement sublime (*wunderhehres Werk*) » qu'il venait d'entendre, il incitait Wagner à puiser dans son succès des forces nouvelles et le priait finalement « de transmettre à l'admirable couple artistique l'expression de sa reconnaissance ravie et enthousiaste ». Wagner envoya la lettre à Schnorr et à sa femme, avec ces simples mots : « Cette lettre de Parsifal (c'était le nom que, dans l'intimité, Wagner donnait au jeune roi) est le seul don qui soit digne de vous et que je puisse vous offrir. Gardez-la, elle est à vous ! »

Après la troisième représentation, qui devait être la dernière, et qui fut, de l'aveu de Mme Schnorr, la plus parfaite, il leur adressa la belle lettre qui suit :

Mes chers et grands amis,

C'est bien ! reposez-vous maintenant ! Ce que vous avez accompli est incomparable ! Si un jour, pour la gloire de l'art le plus pur et le plus allemand, mûrit le fruit que je porte dans mon esprit et qui devrait surpasser par la profondeur et la beauté tout ce que jamais une nation a créé par sa propre gloire, soyez certains que vous, très chers, vous demeurerez inoubliables, car c'est de votre action d'éclat que date le printemps qui a réchauffé mon œuvre et a donné à mes aspirations force et lumière ! Ce n'est pas à nous de nous adresser des louanges réciproques ; nous croissons, nous fleurissons, nous nous épanouissons en même temps et l'un par l'autre ! Etroitement unis, nous agissons comme une unité. Oui, reposez-vous ! Vous auriez

le droit maintenant de redevenir silencieux, si vous le vouliez. Ce que vous avez accompli est impérissable. Si le temps est beau, partons, — je vous le conseille, — peut-être dès demain, afin de nous délasser et de nous ranimer. Dites si cela vous convient !

Tout votre,

Munich, le 20 juin 1865. RICHARD WAGNER.

Ils partirent, en effet, le lendemain, et Wagner se hâta d'aller, sur les bords du lac de Tegernsee, rejoindre ses « chers lions » ; il appelait ainsi familièrement Schnorr et sa femme. Ils se proposaient de passer quelques jours dans ce site charmant et tranquille. A peine installés, un télégramme de l'intendance vint les surprendre et les rappeler. Le roi, qui n'avait pu assister à la deuxième représentation, désirait instamment une dernière exécution. De plus, avant que Schnorr rentrât à Dresde, où le rappelait son engagement, il demandait à l'artiste une représentation du *Vaisseau-Fantôme*, — Schnorr excellait dans le rôle d'Erik, — puis un concert privé au château, où Schnorr aurait chanté des fragments des dernières œuvres de Wagner. Après quelques pourparlers, les Schnorr acceptèrent, et *Tristan* eut une quatrième représentation. La veille, Wagner avait écrit gaîment à ses fidèles interprètes :

Pas de bêtises, mes enfants ! Je vous vois demain, n'est-ce pas ! Chantez encore une fois, — et si ce doit être la dernière, — qu'il en soit ainsi ! Mais cette dernière fois, chantez comme il faut ! Wotan vous bénisse !

Cette lettre devait être tristement prophétique. La quatrième de *Tristan* eut lieu le 1er juillet.

Elle fut, en effet, la dernière. Le 14 juillet, après le concert à la Cour, Schnorr était rentré à Dresde. Il y mourait subitement, le 21 juillet 1865, enlevé en quelques jours par une fièvre maligne (1). Le 13 juillet, il avait encore chanté, au concert de la Cour, le chant d'amour de Siegmund (*Walkyrie*), les chants de l'épée de *Siegfried* et le récit de Loge du *Rheingold*; la veille, il avait assisté à une répétition au théâtre, badinant avec les camarades du théâtre, plein d'entrain et merveilleusement en voix. En rentrant à Dresde, un terrible rhumatisme s'empara de son genou, et, gagnant les poumons et le cœur, le conduisit rapidement au tombeau. « Ce jour-là, dit Wagner, ce n'est pas *un* chanteur, c'est *le* chanteur qui était mort ».

Ainsi, *Tristan*, à peine entrevu à la scène, rentra de nouveau dans l'ombre, pour n'en sortir qu'après sept années entières d'oubli complet (2).

Deux artistes, vaillants entre tous et remarquablement doués, eux aussi, se présentèrent alors pour reprendre la succession, jusqu'alors vacante, de Schnorr de Carolsfeld et de sa femme : M. et Mme Vogl. Leur nom mérite de n'être pas oublié, car leur prise de possession des rôles de Tristan et d'Iseult ne fut pas seulement un haut fait artistique, ce fut presque un acte de courage. On imagine difficilement, en effet, l'impression produite

---

(1) Les journaux du temps disent le typhus; mais, d'après les *Souvenirs de Wagner sur Schnorr*, c'est aux suites d'un rhumatisme articulaire que le grand chanteur succomba.

(2) M. Ad. Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, parle d'une reprise en juin 1869. Je n'ai trouvé trace de cette reprise dans aucun document authentique.

par la mort du malheureux Schnorr dans le monde des théâtres et même parmi le public. Ce triste événement était devenu une arme terrible entre les mains des adversaires de Wagner, et ils s'en servirent contre lui avec un tact aussi peu discret que leur acharnement était féroce. On allait répétant partout que Schnorr était tombé victime des efforts qu'il avait dû faire pour mener jusqu'au bout le rôle de Tristan. D'aucuns poussèrent jusqu'à féliciter le sublime artiste d'avoir succombé immédiatement après cet exploit; s'il n'était pas mort, il eût sûrement perdu la voix en continuant à chanter cette infernale partition. Autre fin, seulement plus cruelle et plus longue. Autant valait la mort tout de suite. Bref, disait-on, sans le fol entêtement du compositeur, sans l'aveuglement déplorable du jeune roi, son protecteur, l'incomparable chanteur Schnorr vivrait, et, longtemps encore, il aurait charmé les amateurs de l'art lyrique!

Ainsi la cabale, hypocritement sentimentale et brutale tour à tour, rendait directement Wagner responsable de la mort de Schnorr (1), et la partition de *Tristan et Iseult*, déjà suspecte depuis longtemps en raison de l'échec des tentatives de

(1) La vérité, c'est que cette responsabilité retombe tout entière sur l'intendance du théâtre de Munich. Schnorr avait vainement demandé que la scène fût close pendant qu'il jouait, surtout au dernier acte. Obligé de demeurer à peu près immobile après le grand échauffement et l'agitation des actes précédents, les courants d'air qui passaient sur lui à ce moment devaient fatalement lui être mortels. Schnorr réclama, mais vainement; l'intendance fit la sourde oreille, et il fallut sa mort pour qu'on se décidât à remédier à un état de choses dont il n'avait pas été le seul à se plaindre, mais qui ne devait être fatal qu'à lui, le meilleur.

Carlsruhe et de Vienne, était devenue un véritable épouvantail aux yeux des chanteurs, lorsque le ténor Vogl et sa femme acceptèrent de créer à nouveau les deux rôles principaux sur le théâtre de Munich.

Cette importante reprise eut lieu le 28 juin 1872. Elle n'eut pas tout le retentissement de la première, en 1865 ; cependant elle fit accourir beaucoup de directeurs de théâtres allemands, et elle eut surtout un résultat considérable, celui de mettre fin à l'absurde légende de l'impossibilité scénique de l'ouvrage ; depuis lors, non seulement il eut de fréquentes reprises, à des intervalles plus ou moins éloignés, à Munich même (1), mais il se répandit peu à peu sur d'autres scènes, et finit par triompher partout. Weimar le donna en 1874 (14 juin), avec M. et M[me] Vogl en représentation. Deux ans après, le 20 mars 1876, il parut à Berlin ; Niemann chantait Tristan ; M[me] de Voggenhuber, Iseult ; Marianne Brandt, Brangæne ; Betz, le roi Marke ; Schmidt, Kurwenal. Le succès, très compromis le premier soir à cause du public spécial d'une représentation de gala (2), se releva par la suite si bien

---

(1) Les 28 et 30 juin, 18 août et 30 octobre 1872, le 10 mai et les 3, 6 et 10 novembre 1874 et, à dater de là, tous les ans plusieurs fois.

(2) La première représentation eut lieu sous la direction du capellmeister Eckert, au bénéfice de l'œuvre de Bayreuth. L'empereur Guillaume I[er], qui n'était pas grand clerc en musique, crut cependant de son devoir d'y paraître, et il assista également à la répétition générale, ce qui ne s'était jamais vu. En 1877, *Tristan* fut repris avec une légère modification dans la distribution. Marianne Brandt, qui était, dit-on, incomparable dans le rôle de Brangæne, était remplacée par M[lle] Staudigl qui, depuis, a joué ce rôle sur le théâtre de Bayreuth.

que, pendant la saison suivante, on put donner une dizaine de représentations devant des salles combles.

D'autres théâtres suivirent bientôt l'exemple de Berlin. Hambourg, Schwerin, Cologne. Dresde, etc. *Tristan* passa même la Manche, en 1882; il paraît au « Drury Lane Theater », joué par une troupe allemande, sous la direction de MM. Franke et Pollini, de Hambourg, et dans laquelle nous remarquons le ténor Winckelmann (Tristan), Mme Sucher (Isolde), Mlle Brandt (Brangæne), Krauss (Kurwenal) et Gura (le roi Marke). Chef d'orchestre Hans Richter. L'accueil fut plein d'enthousiasme (1). L'Opéra de Vienne, chose curieuse, qui avait failli avoir la primeur de l'ouvrage, ne le donna qu'en 1883 (le 4 octobre), mais avec un prodigieux succès (2). Et ainsi de suite, l'œuvre tant redoutée ne cessa de gagner du terrain lentement, mais sûrement, jusqu'au jour enfin où elle célébra

---

(1) Autres exécutions à Londres en 1884, en 1892, à Covent Garden, toujours par des troupes allemandes.

(2) Distribution : Tristan, Winkelmann ; Iseult, Mme Materna ; Brangæne, Mme Papier ; Kurwenal, Sommer ; le Roi, Schlittenhelm. Chef d'orchestre : Hans Richter. Le retentissement de ces exécutions, de plus en plus nombreuses, attira à plusieurs reprises les critiques et les amateurs français et belges à Munich, à Weimar, à Vienne. Signalons dans la *Gazette* de Bruxelles, une lettre de Weimar, de M. Th. Jouret (24 mars 1874) et, dans la *Revue du monde musical* (1er mai 1880), une lettre de Munich, de M. de Fourcaud. Parmi les exécutions sensationnelles, il faut encore noter celles qui eurent lieu aux Concerts Lamoureux à Paris, en 1884 et 1885. La première année, M. Lamoureux fit dire tout le premier acte, et l'impression fut telle que quatre concerts ne suffirent pas pour épuiser la curiosité du public ; l'année sui-

son plus éclatant triomphe à Bayreuth même, dans ce théâtre conçu et construit par Wagner en vue de l'exécution de ses propres ouvrages, sur lequel il comptait reprendre un à un tous ses grands drames lyriques, *Tannhæuser*, *Lohengrin*, les *Maîtres Chanteurs*, *Tristan*, après y avoir, en 1882, donné *Parsifal*.

Mais la suprême satisfaction d'y voir *Tristan* dans le cadre scénique qu'il avait rêvé ne devait pas lui être donnée. Le maître était mort depuis trois ans déjà lorsque *Tristan et Iseult* fut monté à Bayreuth. C'est le 25 juillet 1886 qu'eut lieu cette mémorable première, dont le retentissement fut énorme. Pour les nombreux spectateurs qui connaissaient déjà l'œuvre à la scène, la représentation à Bayreuth fut une surprise, pour les autres une révélation, pour tous une impression profonde, ineffable. Grâce à l'obscurité suggestive de la salle, à la perfection du cadre entourant l'action dramatique (décors, costumes, accessoires), à la préoccupation constante de la plasticité du jeu, grâce aussi à l'invisibilité de l'orchestre dont les mystérieuses sonorités imprégnèrent d'émotions toutes nouvelles les auditeurs, même les plus familiarisés avec l'œuvre, le drame s'éleva

---

vante, ce fut le deuxième acte, jusqu'à la scène du roi Marke, que M. Lamoureux fit exécuter avec un succès tout aussi retentissant. Les interprètes : Tristan, Van Dyck ; Iseult, Mme Montalba ; Brangæne, Mme Boidin-Puisais; Kurwenal, Blauwaert. A signaler aussi l'exécution du premier acte, avec Van Dyck, Renaud (Kurwenal), Gandubert (le pilote), Mmes von Edelsberg (Iseult) et Flon-Botman (Brangæne), aux Concerts populaires de Bruxelles sous la direction de M. Joseph Dupont (4 et 5 mai 1886).

à une intensité si prodigieuse d'expression qu'on peut se demander si jamais œuvre d'art a transporté une salle entière à un pareil degré d'exaltation. A la fin du premier acte, on voyait sur tous les visages les traces d'une émotion extrême ; beaucoup de spectateurs avaient les larmes aux yeux, non seulement des femmes aux nerfs sensibles, mais des hommes robustes. D'autres avaient été à ce point touchés par le caractère tragique des situations qu'ils en éprouvaient un malaise physique, comme après un profond accès de douleur ou une souffrance aiguë. Paul Bourget, le romancier français bien connu, dans une lettre fort curieuse adressée au *Journal des Débats* sur cette première, déclare qu'il était sorti de la salle sous le coup d'une possession cérébrale assez analogue à celle que l'Anglais Quincey décrit dans ses *Confessions d'un mangeur d'opium.* « C'est vraiment, dit-il, un rêve d'opium ou de haschich que Wagner nous a procuré, avec une combinaison très compliquée de moyens mécaniques et idéaux, — mais c'est la puissance idéale qui est le principe premier de cette exaltation. »

Qu'il y ait jusqu'à certain point des symptômes pathologiques dans l'effet de l'œuvre sur les personnes extrêmement nerveuses, on ne peut le nier ; mais cela n'enlève rien à sa portée, ni à sa valeur esthétiques ; cela prouve simplement que *Tristan et Iseult* n'est pas fait pour les névrosés, et combien est extraordinaire la puissance d'expression de la musique. Il faut remonter jusqu'à l'antiquité, aux impressions de terreur provoquées sur le public d'Athènes par certaines tragédies d'Eschyle et de

Sophocle, pour retrouver l'exemple d'une impression aussi saisissante, aussi troublante de l'action dramatique.

Il serait injuste de ne pas accorder une part du succès de ces interprétations exceptionnelles de Bayreuth au talent des artistes qui concoururent à l'exécution. Il est peu probable que jamais le rôle d'Iseult soit mieux tenu qu'il ne le fut par Mme Sucher, alors encore attachée au théâtre de Hambourg (1). Douée d'une voix bien timbrée, chaude, franche, très égale et d'une admirable solidité, Mme Sucher n'eut pas une défaillance, et les dernières notes de son adieu à la vie vibrèrent aussi claires, aussi pures que les premiers récits de l'œuvre. Avec cela, excellente comédienne, unissant en sa personne la beauté plastique des formes à l'ampleur du geste, ayant la physionomie expressive et mobile, l'attitude noble, la diction sûre et pleine d'autorité, elle fut, au total, une Iseult parfaite.

Aux représentations suivantes, on entendit, dans le même rôle, une autre artiste remarquable, Mlle Malten, de Dresde, qui donna une interprétation moins simple, plus nuancée çà et là, avec des intentions plus accusées, au premier acte surtout, et plus d'intensité au dernier, mais moins enveloppante, en somme, moins féminine.

Tristan, ce fut, le jour de la première représentation, M. Vogl, du théâtre de Munich; le jour de la deuxième (29 juillet), M. Gudehus, du théâtre de Dresde, tous deux remarquables à divers titres; M. Vogl, meilleur comédien, possédant à

(1) Mme Sucher a été, depuis, attachée à l'Opéra de Berlin.

fond son personnage, qu'il avait d'ailleurs étudié, à Munich, sous la direction de l'auteur, donnant une intensité extrême à l'admirable scène de l'agonie; inférieur à M. Gudehus dans la grande scène d'amour du deuxième acte, où la voix plus jeune de ce dernier avait naturellement plus d'action.

Dans le rôle de Brangæne, on vit successivement Mlle Staudigl, du théâtre de Berlin, et Mme Stahmer-Andriessen, du théâtre de Leipzig; dans celui de Kurwenal, M. Plank, du théâtre de Carlsruhe, charmant de bonhomie, et M. Scheidemantel, plus noble, mais moins intime; enfin, dans celui du roi Marke, M. Siehr le premier jour, M. Gura le deuxième.

A la tête de l'orchestre, enfin, se trouvait M. Félix Mottl, directeur du théâtre de Carlsruhe et maître de chapelle du grand duc de Bade, un chef possédant, au même degré que Hans Richter, l'art de jouer de l'orchestre, et en jouant avec une souplesse rare, d'ailleurs fidèle disciple du maître, n'ayant d'autre idéal que ce but tout simple : faire valoir la partition.

Aucune représentation sur nos théâtres ordinaires ne peut donner l'idée de ce que sont les œuvres de Wagner et particulièrement *Tristan* dans le merveilleux cadre, dans l'atmosphère de recueillement que leur font le théâtre de Bayreuth, ses aménagements spéciaux et sa troupe orchestrale et vocale vraiment uniques par la qualité des sujets et la tenue de l'ensemble.

Quand monte de l'orchestre invisible, dans le mystère de la salle obscure, la lente et incisive mélopée du prélude, et qu'insensiblement, les

harmonies poignantes, les cris désespérés de la passion se déroulent, pénétrant toujours plus avant l'âme et l'enlaçant plus irrésistiblement, c'est une impression si impérieuse, une absorption si complète, un envahissement de tout l'être par le drame, si absolu et si profond, que pendant quelques heures le spectateur vraiment artiste revit en lui-même la grande tragédie de l'amour, fatale et terrible. Nulle part, comme sur cette admirable scène de Bayreuth, on ne sent de quelle intense et poignante vérité l'œuvre de Richard Wagner touche le fond intime de notre être.

Alors aussi apparaissent plus cruelles les angoisses morales, les luttes intérieures, les déboires sans nombre dont la conception et l'élaboration de cette œuvre unique furent entourées et l'on s'arrête étonné devant le prodige d'énergie, de ténacité et de continuité dans le génie, dont elle est l'éclatant et irrécusable témoignage.

II

La légende d'où Wagner a tiré le sujet de son drame est une des traditions poétiques qui ont le plus charmé les esprits au moyen âge. Les amours de Tristan et Iseult ont non seulement inspiré poètes et romanciers en France, en Allemagne, en Danemark, en Norwège, en Angleterre, en Espagne, en Italie, et jusque dans les pays slaves; pendant plus de deux siècles, elles ont été un thème qu'aucun écrivain, qu'aucun homme de qualité ne pouvait ignorer. Indépendamment des vingt ou trente grands poèmes ou romans qui traitent le sujet en son entier, des nombreuses allusions à ces amours et à leurs péripéties qui se rencontrent (entre le XIIe et le XVe siècles), dans les écrits des trouvères, soit français et provençaux, soit étrangers, la masse énorme des petits poèmes épisodiques qui s'y rattachent nous est une preuve de la profonde connaissance que chacun en avait et de l'intérêt

que le lecteur prenait à cette histoire. Tristan et Iseult sont, à tout propos cités, comme les types de parfaits amants, comme des modèles de constance et de fidélité ; on les compare à Pâris et Hélène, à Enée et Didon. Dante se souvient de leur nom dans son *Inferno;* au XVI[e] siècle, Hans Sachs, le poète-cordonnier de Nuremberg, les prend pour héros d'une de ses tragédies, et jusqu'au XVIII[e] siècle, en France, leur histoire est populaire.

Cette vogue extraordinaire s'explique non seulement par le caractère profondément humain de la fable, mais encore par l'intérêt que les conteurs bretons ont su répandre sur leurs héros et dans les différents épisodes de leurs récits.

Le sujet offre quelques points de contact, d'un côté, avec certaines parties du mythe germano-scandinave de Siegfried, de l'autre, avec la légende hellénique de Thésée.

Tristan, neveu d'un roi de Cornouailles, après avoir délivré l'Irlande du Morhout, une sorte de Minotaure auquel la Cornouailles payait annuellement un tribut de jeunes filles, est chargé par son oncle, le roi Marc, de demander pour lui en mariage et de lui ramener Iseult la blonde, fille d'un roi ou d'une reine d'Irlande. Pendant la traversée, Tristan et Iseult partagent, par erreur, un breuvage merveilleux, un philtre d'amour que la mère d'Iseult, savante dans les secrets de la magie, avait confié à sa fille pour le verser au roi Marc. Par l'effet funeste de ce breuvage, Tristan et Iseult sont désormais enchaînés l'un à l'autre par une passion invincible. A leur retour en

Cornouailles, le roi Marc épouse la jeune princesse irlandaise, mais les deux amants réussissent par toutes sortes de ruses à tromper sa surveillance. Finalement, après divers incidents et des aventures sans nombre, Tristan, chassé de la cour, retourne en Bretagne, y épouse par désespoir une autre femme, qui s'appelle Iseult aux blanches mains ; peu après, dans un combat singulier, il reçoit une blessure envenimée que, seule, la première Iseult pourrait guérir au moyen de baumes qu'elle tient de sa mère. Il lui envoie un messager, auquel il prescrit de dresser sur son vaisseau une voile blanche, s'il la ramène, une voile noire, si Iseult ne peut venir. Iseult abandonne tout pour aller à lui ; mais, au moment où elle arrive, on annonce, par erreur, à Tristan que la voile du vaisseau est noire. Tristan, qui « retenait sa vie » jusque-là, expire aussitôt. Iseult, le trouvant mort, se couche à côté de lui et meurt sur son corps.

Tels sont, en quelques mots, les traits essentiels de la légende. La mission dont s'acquitte Tristan est analogue à celle que Siegfried accomplit auprès de Brunnhilde au nom du roi Gunther, et qui provoque dans le poème des *Nibelungen* de si tragiques événements. Tristan, vainqueur du Morhout, n'est pas éloigné de Thésée, vainqueur du Minotaure, ce monstre crétois qui exigeait un tribut de vierges et de garçons. Enfin, la voile blanche ou noire qui devait parer la nef d'Iseult est bien celle que le vieil Egée, inquiet du sort de son fils, cherchait à l'horizon sur les flots grecs.

Dans les quatre fables de Tristan, de Siegfried, de Thésée et d'Egée, on retrouve ainsi un fonds

commun de traditions que les scaldes du Nord, les trouvères allemands et les conteurs bretons ont reprises et développées à leur manière, longtemps après qu'elles avaient déjà charmé Hésiode, Pindare et Sophocle.

Aux analogies extérieures que je viens de signaler s'arrêtent les ressemblances. Par les développements donnés au sujet et en particulier par l'invention extrêmement ingénieuse des épisodes qui nous montrent les périls et les souffrances des deux amants, la légende de Tristan est une création originale n'ayant rien de commun avec l'antiquité helléno-latine, très distincte aussi des visions de la poésie scandinave, et appartenant bien en propre aux Bretons.

Longtemps on a considéré comme foyer primitif de la légende le pays des Kymris et des Gaels, ce coin de terre, à l'occident de la Grande-Bretagne, hérissé de hautes montagnes, qui comprend à peine 65 kilomètres sur 140, avec une population ne dépassant guère aujourd'hui même 800,000 âmes. Malgré son peu d'étendue et sa population relativement minime, il a joué un rôle important dans l'histoire du monde.

Gaston Pâris considère la légende de Tristan comme une compilation de traditions nationales qui aurait passé aux conteurs français par un intermédiaire anglais. Nous ne les connaîtrions pas probablement, dit le savant français, si les soldats de Guillaume le Conquérant n'étaient allés s'établir sur le sol anglais. Les Gallois ou Bretons possédaient dès lors un vaste répertoire poétique attesté par le nombre et l'habileté de leurs chanteurs et de leurs

poètes, qui même chez les Anglo-Saxons, malgré l'antipathie nationale entretenue par des siècles de luttes, avaient dès le xe siècle obtenu faveur et renommée.

Les premiers âges de la Bretagne celtique sont demeurés jusqu'aujourd'hui dans une obscurité profonde, mais les aptitudes musicales, les facultés et la fécondité poétique du peuple breton sont une particularité qui a frappé, dès le premier moment, toutes les autres nations qui ont été en contact avec lui, et l'on a sur ce point des témoignages remontant jusqu'aux premiers temps du christianisme. Gaston Pâris suppose qu'après la conquête, les clercs de l'île (1), intéressés par la nouveauté et l'originalité de ces fictions poétiques,

---

(1) Le premier en date est le moine Gildas, écrivant vers 550 et qui nous a laissé une relation latine très sommaire de la grande lutte entre les Bretons de l'île et les Germains, aboutissant à l'émigration d'une partie de la population bretonne dans l'Armorique, sur la côte continentale de la Manche. De là le titre de son ouvrage : *De excidio Britanniæ*. Le second clerc est un anonyme du xe siècle, désigné plus tard sous le nom de Nennius, qui, dans son *Historia Britonum*, mêla des fables ethnogéniques et des légendes chrétiennes aux traditions nationales de la race. Enfin, Gaufrey ou Galfrey, archidiacre de Monmouth dans le pays de Galles, écrivit en latin, entre 1130 et 1150, une histoire des rois de Bretagne, une vie de Merlin et du roi fabuleux Artus, un commentaire des prophéties attribuées au barde Merlin, enfin des poèmes dont l'ensemble forme un vaste répertoire des traditions bretonnes. Son ouvrage : *De origine et gestis Regum Britanniæ* eut un succès prodigieux parmi les clercs, attesté par quatre traductions françaises qui en furent faites en peu de temps. C'est de ce livre que date la vogue des contes bretons parmi les poètes du moyen âge.

les auront recueillies par écrit et rédigées en latin. C'est ainsi que se serait formé le premier noyau de l'histoire fabuleuse de Bretagne, qui, traduite ensuite en français, aurait pénétré sur le continent par les provinces normandes, pour se répandre de là dans toute l'Europe du moyen âge.

Telle est la thèse la plus constante de la philologie française.

En Allemagne, chose curieuse, prévaut en ce moment une hypothèse toute différente : la matière de Bretagne, c'est-à-dire les contes qui ont fourni le sujet des romans dits de la Table Ronde seraient originaires non pas de la Bretagne insulaire, ils appartiendraient aux Bretons du continent, c'est-à-dire de la Bretagne française. Déjà le savant San Marte (A. Schulz), dans sa dissertation sur la légende du roi Artus (1), avait laissé entrevoir la possibilité d'une origine purement continentale. Tout récemment, un philologue allemand, M. H. Zimmer, poussant à fond les hypothèses de San Marte, a pris nettement le contrepied du système de Gaston Pâris et de ses disciples.

Pour lui, les romans bretons représentent le développement de l'épopée nationale transplantée en Gaule par les Bretons, lors de leur émigration vers l'Armorique, du V[e] au VI[e] siècle. De l'Armorique, ces traditions se seraient répandues aisément par l'intermédiaire des Bretons des districts très tôt romanisés de la Bretagne proprement

(1) *Die Arthur-Sage und die Mærchen des rothen Buchs von Hergest, herausgegeben von San Marte.* Leipzig 1842.

dite, les anciens diosèses de Dol, de Saint-Malô, de Saint-Brieuc et de Vannes, et auraient ainsi passé aux Normands des provinces voisines. Plus tard seulement, après avoir été remaniés, ces contes auraient passé de nouveau la Manche, mais dans le sens inverse de celui qu'imagine Gaston Pâris.

En somme, cette querelle savante n'offre qu'un intérêt relatif; elle se résume à savoir quelle part revient aux deux branches principales de la famille celtique, à l'Armorique ou au pays de Galles, dans l'invention et le développement des thèmes qui déterminèrent pendant deux siècles le mouvement de la littérature française et européenne.

La solution de ce problème est d'un intérêt secondaire, puisqu'il s'agit non pas de deux peuples, mais de deux fractions d'un peuple parlant des dialectes d'une même langue et cultivant les mêmes sujets poétiques.

Le point capital, c'est l'origine *celtique* de notre légende, et, sur ce point, il n'y a pas, il n'y a plus de contestation (1). Fauriel et Raynouard, les his-

---

(1) Le dernier en date des philologues qui aient contesté l'origine celtique est M. W. Forster, d'après lequel les poètes *anglo-normands* et *français* seraient les véritables créateurs du roman de Tristan. A ses yeux, la plupart des aventures dont se compose ce roman n'ont rien de particulièrement breton. Le savant allemand établit, à la vérité, de nombreux rapprochements du roman avec les contes moraux et satiriques que le moyen âge a reçus du bouddhisme, et qui doivent à leur adaptation en français une partie de leur célébrité européenne. Mais il faut se garder d'exagérer l'importance de cet élément oriental dans le cycle breton. Parmi les fantastiques aventures prêtées à Tristan, parmi les exploits qui l'égalent à Siegfried, à Beowulf, le héros anglo-saxon, aux demi-dieux hellé-

toriens de la poésie provençale, avaient naguère énoncé la thèse que les Provençaux avaient eu leur part à l'invention de romans du cycle breton, et notamment à celui de *Tristan.* Ils ont même cru pouvoir revendiquer pour la littérature provençale la rédaction première de la grande épopée amoureuse.

Il est certain, et Fauriel l'a prouvé, que cette histoire ne fit nulle part plus de bruit que dans la poésie des troubadours. On en peut citer plus de vingt-cinq qui ont fait allusion à l'histoire de Tristan, racontent les incidents les plus caractéristiques, entrent dans les détails les plus minutieux et les plus précis, de sorte qu'il ne peut y avoir aucun doute sur l'identité fondamentale de l'ouvrage auquel avaient trait ces allusions et de la fable qui sert de point de départ au roman breton. Quelques-uns de ces troubadours sont contemporains des romanciers anglo-normands et français, qui ont, les premiers, composé des poèmes sur Tristan. Seulement, on n'a d'eux aucun récit complet; il n'y a que des chants séparés, qui prouvent assu-

---

niques, une étude attentive découvre des lieux communs du répertoire des conteurs de tous les pays, et qui n'ont d'ailleurs aucune part dans la conception du sujet même, ni surtout dans le développement du caractère des principaux personnages. Ce qu'il importe de ne jamais oublier, c'est que Tristan, ni Iseult, ni le roi Marc n'ont d'équivalent dans aucune autre littérature. Dans l'innombrable série des amoureux qu'ont chantés les poètes, des maris trompés que raille la malignité populaire, ils sont des types uniques et bien caractérisés. Et même les personnages accessoires: Brangien, la suivante d'Iseult, et Gouvernal, l'écuyer de Tristan, ce modèle de fidélité, sont des physionomies bien originales.

rément qu'ils connaissaient l'histoire de Tristan, mais ne prouvent pas qu'ils l'aient inventée et développée. Il est infiniment probable, au contraire, que ces chants provençaux sont des imitations des épisodes les plus saillants déjà popularisés par des rédactions ou des chants antérieurs.

Il y a, du reste, dans cette fable, des éléments qui sont absolument antipathiques au Midi et qui appartiennent essentiellement à la poésie du Nord. Le roi Marc, avec ses oreilles de cheval, suffirait à attester l'origine celtique : Marc signifie cheval en celtique. Le Morholt ou Morhout, qui joue dans notre histoire le rôle de Minotaure, est originairement un monstre marin qui porte aussi un nom bien celtique, dans lequel le premier élément est visiblement le mot *mor*, mer. Le théâtre de la scène est alternativement en Léon (ou Galles du Sud), pays de Tristan, — en Cornouailles, pays de Marc, — en Irlande, pays d'Iseult la blonde, — puis en Petite-Bretagne, pays de la seconde Iseult. La mer qu'on traverse à chaque instant et qui met en communication constante ces quatre lieux de l'action est la Manche. Ce détail, soit dit en passant, nous reporte à une époque assez ancienne, car, au XII[e] siècle, il semble qu'on ne voyageât plus de Bretagne en Armorique et en Irlande aussi facilement qu'au temps où les Bretons de l'île vinrent s'établir sur les côtes occidentales du continent armoricain.

Ces données essentielles suffiraient seules pour localiser la légende et démontrer son origine bretonne ou celtique. Mais il y a plus. Il est certain

qu'on y retrouve des souvenirs qui se rattachent à la mythologie et à la religion des anciens Celtes ou Kymris, communément appelés Gallois ou Welches par leurs ennemis germains.

Ainsi, nous savons que Tristan ou Drystan était chez les Celtes l'une des trois divinités de l'amour. Son nom était synonyme de Fougueux, et il se consumait dans une passion sans espoir pour Essylt. D'autre part, le personnage mythologique se confond avec un personnage historique : Tristan ou Trystan, fils de Tallwech, guerrier fameux, qui vivait au milieu du VIe siècle et prit une part glorieuse aux luttes des Bretons contre les Saxons. C'est à ce titre que, dans les anciennes triades gaéliques (1), Tristan figure quelquefois auprès de Greidiol et Gwgon, comme un des trois héros de la Bretagne, supérieurs dans la connaissance des lois de la guerre. D'autres fois, ces triades le citent avec Gwair et Cai comme un des trois princes bretons, ceints du diadème. Tantôt on le place auprès de Gwair et Eiddilig, parmi les trois chefs entêtés que personne ne pouvait détourner de leurs pro-

---

(1) Les triades de l'île de Bretagne sont des chants philosophiques, allégoriques, religieux ou historiques écrits en tercets et qui ne traitent jamais que de trois personnes ou trois choses. Les triades vont elles-mêmes trois par trois. Elles sont certainement les restes les plus anciens de l'histoire et de la littérature du pays de Galles. Les Druides se servaient de ces formules ternaires pour instruire leurs disciples et leur inculquer les principes de philosophie, de morale, de justice. On sait d'ailleurs que le nombre *trois* était un chiffre symbolique chez les anciens Kymris, de même que son multiple *neuf*.

jets, tantôt auprès de Coll et Prydein, dans le trio des puissants porchers (1).

Enfin Tristan est aussi désigné comme l'un des trois fidèles amants de Bretagne, par rapport à son attachement pour Essylt, femme de March Meirchion, son oncle.

Essylt, devenue plus tard Isolt et Iseult (2), est elle-même citée comme l'une des trois épouses incontinentes de l'île. Ses sœurs Penarwen et Bun étaient les deux autres.

Quant à March Meirchion, le troisième personnage important, c'était probablement un chef de clan, un capitaine qu'on suppose avoir vécu vers la fin du ve siècle. Il est cité comme l'un des trois grands propriétaires de flottes de l'île de Bretagne. C'est de lui probablement qu'il est question dans la vie de saint Pol de Léon, sous le nom du *Rex Marcus*, qui fut converti par ce saint.

Ces rapprochements sont décisifs. La tradition de Tristan n'aurait pas des racines si profondes et si nettement déterminées dans le pays où elle est

---

(1) On sait que le porc était l'animal sacré des anciens Kymris. Ils se comparaient eux-mêmes aux sangliers, et leurs bardes nomment souvent le roi Artus le *Sanglier de Cornwall*. N'avons-nous pas le Sanglier des Ardennes ?

(2) Le nom d'Iseult, qu'on trouve aussi en français avec les formes Isaut, Isault, Isolt, pourrait bien être un nom d'origine germanique. Les philologues allemands y retrouvent les radicaux germaniques *Isa* (déesse de l'hiver) et *Holda* (la glaciale, la mystérieuse), d'où Isolda. Fille d'un roi de Dublin et d'une mère étrangère, probablement allemande, Isolde devait porter un nom étranger. C'est là peut-être une des preuves les plus fortes de l'origine celtique de la légende. Un poète français, même anglo-normand eût difficilement imaginé ce détail.

localisée, si elle avait été importée du Midi ou d'ailleurs. Il est infiniment plus probable que cette tradition a des rapports lointains avec des faits et des personnages plus ou moins historiques du pays de Galles. Malheureusement, pour déterminer avec quelque certitude l'origine d'une tradition, il faudrait au moins pouvoir l'étudier dans sa première forme; mais celle-ci justement nous fait défaut. La tradition n'est généralement recueillie qu'après avoir passé par bien des bouches, et, souvent même, elle ne nous arrive que travestie et faussée par des interpolations savantes, par des imitations maladroites de légendes étrangères ou de poèmes appartenant à un ordre tout différent. Tel est le cas de la légende de *Tristan*.

Il n'y a pas jusqu'aux interprétations données après coup à telle ou telle tradition qui ne viennent compliquer à l'excès le problème déjà si difficile des origines.

Les mythologues, non sans quelque apparence de raison d'ailleurs, rattachent la légende de Tristan au culte solaire des anciens Celtes. Tristan serait la personnification du Soleil; Essylt la personnification de la terre; et le breuvage d'amour qu'échangent les deux amants serait le symbole de la première pluie fécondante que le Ciel, au printemps, verse au sol avide de renouveau. L'un des commentateurs les plus connus de Wagner, M. de Wolzogen, est allé jusqu'au bout de l'exégèse que l'on peut échafauder sur un pareil point de départ. Tous les incidents de la légende sont pour lui des allusions aux phénomènes naturels qui accompagnent les changements de saison. Après la pluie

fécondante du printemps, correspondant au breuvage d'amour, il nous montre le symbole de l'été dans la passion débordante qui s'empare des deux amants ; l'automne, où la terre reçoit les derniers rayons du soleil et semble un moment se ranimer, sans arriver à une floraison nouvelle, correspond, pour lui, à l'épisode du mariage platonique de Tristan avec la seconde Iseult. Et la mort des deux amants serait une interprétation poétique de l'hiver, amené par l'automne, comme la mort de Tristan et d'Iseult la blonde est provoquée par la jalousie d'Iseult aux blanches mains, l'Iseult automnale.

Dans cette voie, on peut aller très loin. Il n'y a point de limite à l'ingéniosité des interprétations. Les actes les plus simples de la vie deviennent des symboles pleins de signification. Il n'est pas un poème ancien ou moderne qui ne puisse servir de la sorte à des excursions à l'infini dans le domaine de la psychologie, de la cosmogonie, de l'histoire, de la religion. Un savant anglais, le révérend Edward Davies, n'a-t-il pas prétendu retrouver dans l'histoire de Tristan et Iseult, des allusions à l'introduction des religions étrangères dans le pays de Cornouailles ? Ces mystères étaient regardés comme illégaux et dépravés à l'égal du commerce de Tristan avec Iseult. Tristan serait le représentant de l'ancien système mystique, de la religion primitive des Bretons, corrompus par les mystères nouveaux (Iseult). Le philtre d'amour que boivent les deux amants se rattacherait aux rites consacrés à Ceridwen, la Cérès celtique. La légende, en un mot, serait

une sorte de pamphlet contre la nouvelle religion.

Je crois inutile d'insister sur le danger de toutes ces interprétations, curieuses assurément, mais qui ont le tort grave de quintessencier à l'excès, d'introduire, dans les créations tout instinctives et spontanées de la poésie populaire, des arrière-pensées philosophiques, voire politiques. Le génie populaire ne raisonne pas tant; il devine plus qu'il n'analyse; il établit d'instinct le rapport exact des choses.

On s'est peut-être égaré en ces commentaires compliqués, pour avoir attribué une importance exagérée à un incident assurément très important, mais nullement essentiel de la légende; je veux parler du breuvage d'amour. Ce thème n'a rien de mythique, ni de spécialement breton. Le philtre amoureux, que les romans de *Tristan* et de *Cligès* rendirent si célèbre au moyen âge, se trouve déjà dans Théocrite et dans Achillès Tatios (1). Il remonte même bien au delà de l'antiquité hellénique, aux poèmes indo-persiques. Il dérive peut-être plus directement d'une ancienne coutume

---

(1) Rhéteur qui vivait, croit-on, au IVe siècle de notre ère, et dont on connaît, outre divers ouvrages d'astronomie et d'histoire, un roman, *Clitophon et Leucippe*, qui a été célèbre et qui a été traduit en français par l'abbé Defontaines. C'est dans ce roman qu'on voit un personnage, Gorgias, échanger avec la belle Leucippe un breuvage préparé pour leur inspirer une passion réciproque. Dans une autre partie du roman, un autre personnage, Melite, prie la belle Leucippe de lui « procurer les plantes convenables pour en composer un breuvage qui puisse lui attirer l'amour de Clitophon ».

germano-celtique : des libations qu'on faisait au moment des fiançailles, coutume d'ailleurs commune à presque tous les peuples de la terre. Et sans même remonter à un usage constant jusqu'à nos jours, peut-être n'y a-t-il dans ce symbole qu'un simple lieu commun de la poésie, qui, de tout temps, a volontiers comparé le premier éveil de l'amour à une sorte d'ivresse irrésistible et troublante, analogue à celle que produisent les boissons grisantes.

Je ne crains pas d'aller trop loin en disant que le *philtre d'amour* n'est pas autre chose que la matérialisation d'une métaphore poétique.

Ce ne serait pas l'unique fois que des interprètes relativement modernes, poètes, romanciers ou exégètes, se seraient trompés sur le sens allégorique d'une image, et l'auraient transformée en un fait réel, en un objet matériel. Il y a longtemps que Max Muller a dit de la mythologie qu'elle était « une maladie du langage ». Le mot n'est pas vrai seulement pour les mythologies antiques ; on peut l'appliquer à toute la série des poèmes, romans, recueils historiques ou religieux, issus des traditions primitives des races indo-européennes. Le savant et regretté Isidore Lœb n'a-t-il pas montré (1), tout récemment, comment les métaphores et les allégories des Psaumes pouvaient revendiquer la plus large part dans la composition des principaux épisodes de la vie de Jésus ? La figure idéale du Christ ne serait pas sans

(1) La *littérature des pauvres dans la Bible*, par Isidore Lœb, préface de Théodore Reinach. Lib. L. Cerf., Paris, 1893.

le type idéal du Pauvre, qui est une des formes du Messie, d'après les psalmistes hébreux. Dans les psaumes, Dieu guérit toutes les maladies des humbles, par convention, muets, aveugles et paralytiques; voilà pourquoi Jésus, à son tour, guérit tant de muets, d'aveugles et de paralytiques véritables. Si dans le drame de la Passion on donne à Jésus du vin mêlé d'absinthe, c'est que le Pauvre a dit dans les Psaumes : *Dans ma nourriture, ils ont mis de la bile, et quand j'ai eu soif, ils m'ont fait boire du vinaigre.* Si l'on se partage au sort les vêtements de Jésus, c'est que le Pauvre a dit également : *Ils se partageront mon vêtement et tireront au sort ma robe...*

C'est exactement le procédé dont se servent les conteurs qui ont travaillé la matière de Bretagne ; ils interprètent à la lettre les expressions imagées des poèmes ou chants primitifs dont ils s'inspirent, et, comprenant mal cette imagerie dont le sens s'était déjà perdu pour eux, la métaphore devient sous leur plume une aventure véritable. De là, les invraisemblables combats avec des géants et des monstres, les épreuves fantastiques, les « merveilles » sans nombre dont ils remplissent leurs récits. Ne regrettons pas trop cette erreur, puisqu'elle nous a valu de si plaisantes fantaisies, des broderies si charmantes et si capricieuses sur un vieux fond très banal.

L'idée de la mystérieuse et irrésistible puissance de l'amour, matérialisée par le symbole du *boire amoureux*, s'est imposée sous cette forme à l'imagination et a fini par se confondre avec la croyance au pouvoir magique du suc des plantes, qui, à travers le

moyen âge, s'est transmise jusqu'à nos jours depuis l'antiquité. Il n'est pas un traité de physique, depuis l'*Histoire naturelle* de Pline jusqu'au XVII[e] siècle, qui ne contienne au moins une recette pour la composition de boissons magiques, et particulièrement des philtres amoureux, le *Liebestrank* des Allemands, le *Lovepotions* des Anglais. On y faisait entrer tantôt des herbes :

> Cil boivres fu fait à Envers,
> De plusieurs herbes divers.

dit l'un des fragments de Tristan. On les préparait aussi avec du foie de pigeon, de la moelle de loup, des os de grenouille verte, etc. Les formules varient à l'infini : demandez aux sorcières de *Macbeth* et de *Faust* : elles connaissent toutes ces mixtures diaboliques, si recherchées des ambitieux et des amoureux (1).

Là n'est pas l'originalité caractéristique de notre légende. Elle est toute dans la façon particulière d'interpréter un thème très simple : l'attirance fatale de deux êtres l'un pour l'autre, la passion sans issue qui consume, le désespoir amoureux qui tue. Voilà le fond de la fable, le fond purement humain. C'est un de ces thèmes sur lesquels la poésie a le plus brodé.

Seulement, il est revêtu, dans la légende bretonne, d'un caractère nouveau, il est développé avec un charme triste et doux, qui n'appartient à aucune autre adaptation. L'amour y apparaît sous

---

(1) La dernière formule nous a été fournie par M. Brown-Sequard.

une forme qui lui prête quelque chose d'irréel et d'idéal. La fatalité du sentiment n'y est pas tout extérieure et mythologique, comme dans l'antiquité hellénique. Ce n'est pas la passion, plus sensuelle que morale chantée par l'épicuréisme méridional. Ce n'est pas davantage la passion raffinée et tout intellectuelle de la poésie provençale, où l'amour est le prix d'une vertu ou d'un exploit, d'une victoire. Dans la poésie des Bretons ou dérivée des Bretons, l'amour est d'essence plutôt contemplative et sentimentale. C'est une sympathie véhémente de deux âmes créées pour s'aimer, à laquelle s'ajoute cette idée toute moderne : la croyance à la toute-puissance de l'amour, à son don naturel de triompher des obstacles en apparence les plus insurmontables.

Pourquoi Tristan est-il aimé d'Iseult ? Parce que c'est lui ; parce que c'est elle. C'est entre eux un lien nécessaire et indissoluble. Leurs regards se sont rencontrés dans les circonstances les moins faites pour donner naissance à une passion mutuelle, et cependant ils sont définitivement l'un à l'autre dès ce moment. C'est l'amour pour lui-même, sans mérite ni démérite moral, dépouillé de toute convention sociale, l'amour sans but, sans raison, qui s'épanouit naturellement, sans le savoir, comme une fleur sur sa tige ; qui naît, se développe et persiste, en dépit des distances que le rang et la naissance établissent entre ceux qu'il unit ; que la fortune, la volonté toute puissante d'un roi, que les embûches et les intrigues des jaloux, la trahison et l'éloignement même, que tout ce qui sépare les plus fermes volontés, les cœurs les plus unis ne

peut entamer. Et cet amour s'enivre de lui-même dans un décor enchanté, dans une atmosphère très lumineuse et très douce, au milieu de paysages hantés par des fées, sous l'ombre ensoleillée des forêts ramées, près des fontaines murmurantes, au milieu des bienveillances de la nature et même des hommes. Autour de Tristan, tout le monde prend parti pour lui; l'évêque, le baron, le soldat, l'homme du peuple protègent ses amours, en dépit de leur irrégularité. Quand, trahi par l'amitié, ses relations coupables sont découvertes, et qu'il est chassé de la cour avec son amante, l'époux outragé n'a pas la force de condamner. Un jour, égaré par la chasse, le roi Marc découvre leur retraite. A travers les fentes du rocher, il voit Iseult dans la grotte où elle s'est réfugiée avec Tristan. Il est si beau, elle est si belle, leurs amours semblent si naturelles et si fatales, même au mari, que pour empêcher le soleil de flétrir le teint d'Iseult, le roi ferme l'ouverture avec des herbes et des fleurs, bénit sa femme, la recommande à Dieu, et s'éloigne en pleurant.

La mort même ne peut les séparer; elle les unit, le même jour, dans une même tombe, d'où s'élancent un plant de vigne et un buisson de roses, qui s'enlacent et renouvellent sans cesse par leur floraison le symbole de l'éternelle union des âmes.

Cette conception de l'amour, où une sorte de mysticisme se mêle à un sensualisme très raffiné, est tout à fait étrangère au Midi; elle est, en général, caractéristique des races du Nord et de la race celtique en particulier, car elle se retrouve plus

ou moins clairement exprimée dans toute la série des fictions bretonnes.

Au moment où elle fut introduite dans la poésie européenne, elle a apporté certainement une sensation nouvelle, l'analyse d'un état d'âme jusqu'alors inaperçu, elle a exprimé ce qu'on appellerait aujourd'hui « un frisson nouveau ». Tristan est le premier en date des amoureux qui rêvent, il est le premier amant *sentimental*. Son attachement à Iseult a un caractère assez primitif et même sauvage dans certains de nos vieux poèmes, mais il conserve toujours ce caractère mystique et rêveur qu'on chercherait en vain dans les histoires amoureuses antérieures. Quand il est loin d'Iseult, il pleure et se lamente :

Mainte douloureuse journée
En ai (de) puis eue et soufferte,

dit-il, et rien ne le peut consoler. Il a perdu sa joie et il compare volontiers sa souffrance toute morale aux plus cruelles douleurs :

Onques Yder qui occit l'ours,
N'eut tant de peine ni doulours.

Ce qui le tourmente surtout, c'est l'indifférence de celle qu'il aime :

Je meurs pour elle, elle ne le sent !

Et il erre de-ci de-là, en tous pays,

Dolent, morne, triste, pensif,

cherchant un adoucissement à l'amertume de sa peine dans les aventures les plus audacieuses, ris-

quant vingt fois sa vie, qui lui est à charge, et ne pensant qu'à la mort :

Mieux vault en une fois mourir
Que tout temps en peine languir.

Tristan, en un mot, porte déjà dans l'âme cette grande mélancolie qui, depuis, a inspiré les désespérances de Werther et la tristesse d'Olympio.

Des écrivains un peu moroses et puritains n'ont pas manqué d'accuser l'immoralité du *Tristan*, parce qu'on y voit, en effet, comme dans la plupart des romans bretons postérieurs, toutes les lois morales et sociales sacrifiées à une seule et unique passion, que le mariage même y est représenté comme incompatible avec l'amour. Mais c'est bien mal comprendre le caractère et la portée philosophiques de cette fiction que d'y découvrir autre chose qu'une intense transcription poétique d'un des mystères les plus profonds de l'âme humaine, l'amour. Pour les poètes bretons et les trouvères qui les imitent, il y avait au-dessus du mariage une loi naturelle, qu'ils considéraient comme tout aussi respectable que cette convention sociale, et cette loi, c'est la fatalité mystérieuse de l'amour. A leurs yeux, un choix unique, raisonné ou non, mais irrésistible, devait remplir toute la vie, et la fidélité à ce choix du cœur leur paraissait la vertu nécessaire et suprême. Gottfried de Strasbourg a formulé très clairement ce sentiment, qui, selon une observation très fine de Marie-Joseph Chénier (1),

(1) *Leçons sur la Littérature du moyen âge,* ajoutées au Cours de Littérature de La Harpe.

déplace les devoirs, sans les supprimer, comme on a fait en d'autres temps :

Dass wider der Nature
Kein Herze tugentlîche tû.

C'est-à-dire : « Contre la nature, nul cœur n'agit vertueusement ». Voilà la vraie morale du roman de Tristan. La passion d'ailleurs préserve du vice et elle peut devenir une vertu. Celle de Tristan pour Iseult est si tendre, si énergique, si édifiante, au moins par sa constance inaltérable, qu'elle ne peut inspirer qu'une admiration émue.

Au fond, nous trouvons déjà affirmée ici, avec une hardiesse bien nouvelle, une thèse qui a préoccupé beaucoup les philosophes, les poètes et les romanciers modernes; c'est en son nom que les Agnès de Molière bernent si plaisamment les vieux barbons; c'est elle qui fait agir tant de héros un peu fades du XVIII[e] siècle; c'est elle qu'invoquent Jean-Jacques et Diderot; elle encore qui inspire les héros et les héroïnes de George Sand, de Musset, de Vigny, les grandes amoureuses de Victor Hugo; et, sans trop forcer les analogies, on découvrirait la même idée au fond de plus d'un des sermons dramatiques d'Alexandre Dumas fils : à savoir que des amours, même illégitimes, peuvent trouver leur excuse, sinon leur légitimation, dans la sincérité d'un sentiment irrésistible et profond, à la condition qu'il se respecte lui-même et qu'il aille jusqu'au sacrifice. Tel est le cas dans le roman de Tristan.

La première forme que la légende a revêtue semble avoir été celle du *lai*, petit poème épiso-

dique très en vogue chez les Bretons, et qui correspond assez exactement à ce que l'on entend aujourd'hui en France par *complainte,* ce qu'en Allemagne on entend par *ballade.*

Les auteurs du XIIe et du XIIIe siècle parlent constamment des *lais bretons.* Ils emploient, d'ailleurs, indistinctement le mot *lai* pour désigner un conte, un récit, ou même une simple mélodie. Ainsi, les oiseaux au printemps chantent des *lais.* Dans le roman du *Chevalier au Cygne,* il est question de jongleurs, c'est-à-dire de ménétriers ou artistes qui

Cantent et *lais* et *sons* et *dis.*

Le poète distingue donc ici entre le récit, *dit,* l'air chanté, *son,* et le *lai.*

Le roman du *Brut,* de Wace, contient un passage souvent cité et qui nous fournit d'autres variétés.

Moult avait à la cour *jongleurs*
Chanteurs, instrumenteurs;
Moult pouviez ouïr *chansons*
Rotruenges et *nouveaux sons*
Vielleurs, lais et *notes,*
Lais de vielles, lais de rotes,
Lais de harpe et de frétiaux.

Ici, nous voyons non seulement les *lais* désignés comme une pièce distincte de la *chanson* et du *rotruenge* (1), mais encore les artistes divisés en

(1) Le *rotruenge*, ou *rottuenge*, de l'anglais *rotewange* et *rotwange*, était vraisemblablement un air à chanter qui s'accompagnait sur la *rote*, d'où son nom. Roquefort s'est trompé sur l'origine du mot en assimilant le *rotruenge* à la *retroensa*, air à refrain, des trou-

trois catégories : *chanteurs*, *instrumenteurs* et *jongleurs*, selon le genre qu'ils pratiquaient.

Enfin nous voyons qu'il existe différentes sortes de lais, *lais de vielle*, *lais de rote*, *lais de harpe et de frétiaux*. Ce dernier renseignement ne laisse pas d'avoir beaucoup embarrassé les archéologues. Les uns croient que le mot *lai* est employé ici dans le sens d'*air*, morceau, et que *lai de vielle* veut dire *air* ou morceau de vielle, de rote, de harpe, etc. Selon d'autres, ce passage indique que le lai s'accompagnait au moyen de différents instruments, la vielle, la rote ou *crowd* (1), la harpe, enfin les fré-

---

badours provençaux. Le radical du mot est non pas le mot latin *retro* (retour) mais le celtique *crowth* ou *crowd*, d'où le français *rote*, nom d'un instrument de musique. Le *rotruenge* continue néanmoins a être indiqué dans les dictionnaires et les histoires littéraires comme un *air à refrain !*

(1) La *Chrotta* ou *crota britanna*, en gaélique *Cruit*, kymrique *crwth*, anglais *crowd*, en français *rote*, était un instrument à archet particulièrement en honneur chez les nations celtiques. On donnait le nom de crowth (prononcez krouz) à tout espèce d'instrument dont le corps sonore était formé par une caisse de forme bombée et surmontée de cordes s'appuyant sur un chevalet. Le crowth peut-être considéré, en somme, comme le prototype du violon et des instruments à cordes et à archet qui ont précédé ce dernier ou en sont dérivés. Villemarqué pense qu'on pourrait encore démêler, dans les traits des barz (chanteurs) ambulants de la Bretagne actuelle quelques rayons perdus de la splendeur des anciens bardes Comme eux, ils célèbrent les actions et les faits dignes de mémoire ; ils dispensent avec impartialité, à tous, aux grands et aux petits, le blâme et la louange. Comme eux ils sont poètes et musiciens ; parfois ils essaient de relever le mérite de leurs chants en les accompagnant de sons très peu harmonieux, d'un instrument de musique à trois cordes, nommé rebek, que l'on touche avec un archet et qui n'est autre que le krouz ou rote des bardes gallois et

tiaux (les hautbois, peut-être la cornemuse). De ces divers instruments, deux ont été particulièrement en honneur en Bretagne et paraissent inséparables de l'histoire du *lai* : la rote et la harpe. Cette dernière a été l'instrument le plus en vogue chez les Welches, et l'instrument par excellence des bardes. Il est certain que, dès le VIe siècle, la harpe était connue et très répandue dans les Galles. Elle est, avec la *rote*, si intimement liée à la tradition nationale qu'on peut à coup sûr conclure de leur présence dans un récit à l'origine bretonne de ce récit (1). C'est à l'un des bardes primitifs de

---

bretons du VIe siècle. (Barzaz-Breiz, I. p. XXXII.) Il importe de ne pas confondre, comme on l'a fait si souvent, la *rote* avec la *harpe*, qui est un instrument à cordes pincées d'une sonorité toute différente, ni avec la *vielle*, dont les cordes sont mises en mouvement par une roue, appelée aussi *cyphonie* et qui était un *instrument truant*, c'est-à-dire vulgaire, réservé aux chanteurs ambulants. Les poètes du moyen âge ont souvent confondu entre eux ces divers engins sonores, surtout lorsque l'usage en fut passé et qu'ils n'eurent plus d'exemplaires sous les yeux. Mais l'organographie en a nettement déterminé la nature, et toute confusion est désormais impossible. Voir, au surplus : *Etudes historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie*, par E David (Paris, Imprimerie nationale, 1884); *Uber die Lais, Sequenzen und Leiche*, par Ferd. Wolff (Heidelberg, 1841) ; l'*Histoire de l'instrumentation*, par H. Lavoix (Paris, Didot, 1878) ; *Essai sur les instruments de musique au moyen âge*, par de Coussemaker.

(1) Deux vers latins du poète Venance Fortunat, évêque de Poitiers, adressés en 570 à Lupus (Loup), duc de Champagne, établissent une très curieuse ethnographie musicale.

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
Græcus Achilliacca, crotta britanna canat.

Le Romain te loue sur la lyre, le Barbare sur la harpe, le Grec sur la cithare, et le crowth breton te chante.

l'île de Bretagne, Idris Gawr (Idrès le Grand) que la tradition attribue l'invention même de la harpe. Les historiens et les poètes ne nous représentent jamais le barde sans sa harpe, et le conteur, le trouvère, sans sa *rote*.

L'amour de la poésie et de la musique a, d'ailleurs, été de tout temps le trait caractéristique des Bretons, qui, de tous les peuples de l'ancienne Gaule, paraissent avoir été celui dont la civilisation était le plus raffinée et le plus avancée. L'institution des bardes, qu'on peut suivre jusqu'au VIe siècle, en est la preuve. Dans toute la littérature romanesque du moyen âge, si importante pour l'histoire des mœurs, on retrouve des allusions aux dispositions des Bretons pour la musique et la poésie. Les héros de leurs romans sont invariablement poètes et musiciens. Chevaliers, comtes ou manants, tous sont *harpeurs*, ils savent chanter et s'accompagner de l'instrument national (1).

Il n'est pas, dans nos vieux romans, une description de fête : mariage, couronnement, *adoubement* de jeunes chevaliers où l'on n'entende sonner *harpes*, *rotes* et *vielles*, et dire *contes* et *lais*. Les dames elles-mêmes ne dédaignaient pas de retenir ces cantilènes et de se les jouer ou chanter pour elles-mêmes. La belle Iseult possédait l'art de dire et d'accompagner les *lais* bretons ; elle avait été

---

(1) L'auteur du roman d'*Alexandre* nous montre ce roi, *qui fust si roi*, attentif aux sons d'un joueur de harpe.

Robert Wace, dans le roman du *Brut*, nous dit que le roi Goblet était le plus habile musicien de son temps et savait un grand nombre de *lais*.

instruite par les plus fameux maîtres, notamment par Tristan. Quand, blessé par le Morhout, Tristan entreprend sa navigation aventureuse, à la recherche de la guérison, il vogue *en passant le temps au son de la harpe*, suivant l'auteur d'un des *Tristan* en prose, J. Maugin; chez Gottfried de Strasbourg et dans le livre populaire allemand, il déclare même qu'il avait été jongleur, ménestrel :

Ich was ein hœvischer Spileman.
(Je fus un ménestrel de cour.)

C'est lui qui avait appris à son amie les « bons lais de harpe ». Il le lui rappelle :

Bon lais de harpes vous appris,
Laïs bretons de vostre païs.

Quand elle est séparée de lui, Iseult renouvelle, en chantant, le souvenir des heures chères :

En sa chambre se sied un jour
Et fait un lai piteux d'amour.

Elle dit comment Guiron fut surpris et tué pour l'amour de la dame qu'il aimait plus que toutes choses; comment, par esprit de vengeance, le comte jaloux donna le cœur de Guiron à manger à sa femme, et la douleur que la dame eut, quand elle apprit la mort de son ami.

Et le poète ajoute, en parlant d'Iseult et pour compléter le tableau, ces quatre petits vers délicats et charmants, où résonne comme l'écho des sons affaiblis de la harpe :

La reine chante doucement,
La voix s'accorde à l'instrument.

Les mains sont bels, le lais est bon,
Douce la voix, et bas le ton (1).

La réputation de musicien de Tristan allait si loin que, plus tard, les trouvères et romanciers lui attribuèrent les lais ou chansons qu'ils introduisaient dans leur récit. L'un des manuscrits français que possède la Bibliothèque impériale de Vienne en contient même la notation musicale. On la trouvera reproduite en fac-simile au début du présent volume. Le conteur nous montre Tristan prenant sa harpe et s'adressant à une Damoyselle qui l'écoute :

« Damoyselle, ouystes-vous oncques parler du Lay Mortal ? » — « Sire, fait-elle, non ». — « Certes, je vous en croy, car il ne fut oncques ouy ; car je l'ay faict ennuyct de ma douleur et de ma mort, et pour ce l'ay ainsi appellé. » Lors commence trop angoïssement à plorer et en plorant à sonner sa harpe tant doulcement qu'il n'est nul qui l'ouyt qu'il ne deist que oncques telle melodie ne fut ouye. Si commence son lay en telle manière :

Je feiz jadis chansons et lays,
Mais à ce poinct toutes les lais,
Amour m'occist ; n'est-ce bel lais (fin)?
Si faitz ma dernière plaincte,
Puisque je vois ma vie éteinte
Et ma chair de grant douleur taincte,
En chantant en fais ma complainte.

Les romans en prose citent d'autres lais encore dont Tristan serait l'auteur : *le Lai du plour* (pleur),

---

(1) Voir Francisque Michel, *Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à Tristan et à ses aventures*, tome III. L'E initial du manuscrit de ce fragment contient une miniature représentant Iseult jouant de la harpe.

qu'il avait fait à l'occasion de son premier voyage en Irlande :

D'amour vient mon chant et mon plour,
D'illuecques prennent naissement...

le *Lai du boire pesant*, inspiré par le souvenir du philtre d'amour; le *Lai du Déduits d'amour*, où il chantait son séjour avec Iseult dans la forêt de Morrois. Enfin Gottfried nous représente Tristan auprès d'Iseult aux blanches mains composant « le *beau Lai de Tristan*, qu'on ne cessera d'admirer tant que le monde durera » ; à tous ses chants, il entremêlait le refrain.

Isot ma drue, Isot ma mie,
En vous ma mort, en vous ma vie (1).

Ainsi les lais se *chantaient* et se *disaient*. Leur origine est certainement musicale, et il n'est pas invraisemblable que c'est par la musique qu'ils charmèrent d'abord. On les distinguait, selon la forme adoptée et le sujet traité, en *lais* purement *lyriques* (lais d'amour), sortes de romances sentimentales, et en *lais narratifs* ou *historiques*, ainsi nommés pour les distinguer de ceux qui n'avaient pas pour sujet une *histoire*. Ces *lais historiques*, aussi appelés *lais de chevalerie*, parce qu'ils contaient généralement une aventure amoureuse ou une prouesse de quelque chevalier ou guerrier

(1) Ces vers sont en français dans le texte de Gottfried, qui en cite beaucoup d'autres, ce qui prouve qu'il avait un manuscrit français sous les yeux en composant son poème.

fameux, étaient généralement en forme de strophe. Il ne paraît pas qu'à l'origine ils aient été transmis autrement que par la tradition orale. Tel est le cas particulièrement des *lais bretons* dont on n'a pas de spécimen écrit authentique, mais que tous les poètes français du XIIe siècle, qui les recueillirent les premiers, déclarent avoir entendu *conter* ou *chanter*. Plus tard on composa, à l'imitation des lais primitifs, des lais *littéraires*, faits pour la lecture. Tels sont, par exemple, les lais ou contes de Marie de France, l'un des premiers poètes anglo-normands, qui écrivait à la fin du XIIe siècle (vers 1175), et qui mit en aimables vers français, pour le roi Henri II d'Angleterre, un grand nombre de *lais bretons*.

C'est à cet ordre de récits populaires qu'appartenaient les différents épisodes de la vie de Tristan, et le roman comme les poèmes qui en furent faits plus tard ne sont vraisemblablement qu'une série de lais groupés en une sorte de biographie poétique, et rattachés plus ou moins artificiellement entre eux. Il y a, en somme, une grande analogie entre les lais et les sagas scandinaves, qui sont, elles aussi, des contes, des fragments de récits se rapportant tantôt à des personnages historiques, tantôt à des personnages mythologiques et légendaires. C'est de ces sagas, retravaillées et augmentées de traditions germaniques, que sont issues les grandes épopées des *Nibelungen* et de *Gudrun*, de même que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aujourd'hui reconnues une compilation de rapsodies, de chants épisodiques antérieurs. La transformation des lais en épopées romanesques a dû se produire

d'une façon identique (1). Les procédés de l'esprit humain ne varient guère et demeurent pareils sous toutes les latitudes et dans tous les temps.

Les poèmes anglo-normands sur Tristan, lesquels ont toujours pour sujet essentiel l'amour fatal qui l'enchaîne à Iseult, femme de son oncle, se divisent en deux groupes. L'un comprend un poème en partie perdu, attribué à un trouvère nommé Bérox ou Béroul; l'autre, le poème attribué au trouvère Thomas, conservé par fragments seulement en français, cité par Gottfried de Strasbourg comme l'une de ses sources et dont on a une traduction abrégée, mais cependant complète, en norwégien.

Le poème du trouvère Thomas, à en juger par

---

(1) Telle n'est pas l'opinion de M. Muret (v. *Romania*, *XVII*, p 608), qui affirme que jamais les exploits de Tristan n'ont été chantés sur la vielle comme ceux des barons de nos *chansons de gestes*, et qui nie que les lais bretons aient rien de commun avec les fameuses cantilènes lyrico-épiques, premiers germes de l'épopée française. Les *conteors* et *fableors* dont parlent Béroul et Thomas seraient, selon lui, des conteurs en prose, colportant dans la société française les histoires qu'ils avaient apprises des conteurs bretons. Il se peut qu'en ce qui concerne Thomas, M. Muret ait raison. Mais il est lui-même obligé d'admettre une couche antérieure aux *conteors* et *fableors* en prose, qui seraient les prototypes de Béroul et Thomas. M. Muret est, d'ailleurs, en contradiction avec toutes les données connues sur le *lai* en affirmant qu'il n'a rien de commun avec les cantilènes lyrico-épiques. Il est, au contraire, bien démontré que le *lai* est essentiellement, à l'origine, une cantilène, un récit chanté. (Voyez : *Ueber die Lais*, *Sequenzen und Leiche*, de Ferd. Wolff. Heidelberg, 1841.) M. Muret a vraisemblablement compris par *lai*, le poème narratif fait pour la lecture, que les poètes français cultivèrent au XIIIe siècle. Mais ce n'est là qu'une forme dérivée. La forme primitive du *lai*, c'est la *cantilène*.

les fragments connus, est une des œuvres les plus remarquables de cette poésie anglo-normande, qui prend chaque jour une place plus considérable dans l'histoire de la poésie au moyen âge. L'autre, celui de Béroul, dont on ne possède aussi que des fragments, est peut-être, suivant une hypothèse de Gaston Paris, une imitation du poème complètement perdu que le grand poète champenois Chrétien de Troies avait composé sur le même sujet, et qu'on suppose avoir été son premier ouvrage.

En dehors de ces deux compositions et des récits épisodiques en vers qui s'y rattachent plus ou moins directement, se présente la masse énorme et bizarre du *Tristan* en prose. L'ancienne Bibliothèque du Roi, à Paris, en possède plusieurs manuscrits. Le roman fut imprimé pour la première fois à Rouen, en 1489, et cette édition fut suivie d'un grand nombre d'autres, qui parurent dans les siècles suivants (1).

Le marquis de Tressan en publia encore une sorte d'adaptation moderne à la fin du XVIIIe siècle. La rédaction la plus ancienne est attribuée à un écrivain qui se faisait appeler Luce, chevalier et seigneur du château de Gast ou Gace, près de Salisbury, en Angleterre (2). Elle remonterait à

---

(1) *Le Roman de Tristan et Iseult, traduit du latin en français par Luces Chevalier, sieur du Chastel de Gast près de Salisbiri, Anglois;* tel est le titre du roman d'après le manuscrit nº 6977 de la Bibliothèque du Roi.

(2) Voici le titre de ce vieil in-folio : *Le roman du noble et vaillant chevalier Tristan, fils de noble roi Meliadus de Leonnoys, compilé par Luce, chevalier, seigneur du château de Gast.* Rouen 1489 ; réimprimé par Ant. Vérard à Paris, sans date, en deux volumes in folio ;

1170, mais il est impossible de démêler ce qui peut être de Luce de Gast dans l'immense et indigeste compilation qui porte son nom. Elle est, en tous cas, postérieure au poème perdu de Chrétien de Troies et à celui de Béroul, qui écrivait en Angleterre vers 1150, peut-être même à celui de Thomas, qui est de vingt ans environ postérieur à Béroul. Les poèmes relatifs à Tristan sont, d'ailleurs, les récits les plus anciens composés en français sur des sujets bretons.

Seuls, les romans en prose présentent un ensemble dont les parties se rattachent les unes aux autres, ont un sens général, s'expliquent et se complètent mutuellement. Les poèmes ne constituent pas, à beaucoup près, un corps aussi compact. Ils ne se rapprochent que par la communauté d'origine et par le fonds identique de la tradition; ils varient à l'infini les détails des aventures, selon le caprice et l'imagination de chaque trouvère. Le travail de fusion réunissant et mêlant les éléments qui ont concouru à la formation de la grande épopée d'amour n'y est pas encore opéré. Les aventures de Tristan, du roi Marc et d'Iseult y apparaissent encore indépendantes et isolées.

L'esprit normand, prosaïque, positif, peu crédule, interprète d'ailleurs, souvent d'une façon perfide, les brillantes fictions du génie breton.

Il s'en amuse, mais ne les prend pas trop au

---

et par Denys Janot, l'an 1533, en deux parties. Jean Maugin, dit l'Angevin, retoucha le roman et le fit paraître sous une forme nouvelle à Paris, 1554, in-folio. Voyez au surplus, pour la liste complète des éditions, rééditions et traductions, l'introductiou du Recueil de Fr. Michel sur *Tristan*.

sérieux ; il en aperçoit la superficie plutôt que la profondeur. C'est ainsi que le trouvère Béroul a été touché particulièrement par le côté joyeux des aventures des amants. En maint endroit, on sent l'ironie ; on surprend le fabliau, le conte grivois usurpant la place du *lai*, du conte sentimental et poétique.

Le poème de Thomas paraît être plus fidèle au sens de la fiction primitive ; il a, par là même, une couleur plus chevaleresque.

Le plus singulier, c'est qu'à l'exemple de la légende de *Perceval*, celle de *Tristan* ne soit arrivée à son plein épanouissement poétique que par l'intermédiaire des *Minnesinger* et particulièrement de Gottfried de Strasbourg, le rival de Wolfram d'Eschenbach, et l'un des plus grands poètes du moyen âge allemand.

Avant lui, un trouvère brunswickois, Eilhart d'Oberge, vassal du duc Henri le Lion et qui écrivait dans la seconde moitié du XII[e] siècle, avait déjà composé un poème relatif aux amours de Tristan et Iseult, lequel offre ceci de particulièrement intéressant qu'il se rapproche beaucoup de la version de Béroul, sans l'imiter ; on peut donc supposer qu'ils ont l'un et l'autre puisé à une source antérieure. La gloire de Gottfried a éclipsé celle d'Eilhart d'Oberge, mais il faut reconnaître que le poème de ce dernier, sans avoir les qualités brillantes qui distinguent celui de Gottfried, est remarquable par la sincérité naïve et charmante du récit, le ton vif et énergique de la langue. L'habileté avec laquelle Eilhart manie le dialogue égale celle de Chrétien de Troies, ce qui autorise à croire que, peut-être,

Eilhart aura imité, comme on le suppose de Béroul, le poème perdu du poète champenois.

Béroul et Eilhart s'écartent, d'ailleurs, considérablement, sur plusieurs points, de la version de Thomas et de ses imitateurs. Le cycle épique qui a pour centre la Table Ronde du roi Artus et le cycle poétique de la Cornouailles, auquel appartiennent Tristan, Iseult et le roi Marc, sont déjà confondus chez Béroul et Eilhart. Les épisodes de la légende de la Table Ronde s'y trouvent mêlés aux épisodes de la légende de Tristan. Eilhart va jusqu'à nous montrer Tristan accueilli à la cour d'Artus et devenant le compagnon de Gauvain. Ainsi fait également Chrétien, de Troies, dans le *Perceval*. Les romans en prose montrent même Tristan, parmi les chevaliers de la Table Ronde courant des aventures étrangères au récit, en compagnie de Lancelot et de Perceval.

La version du trouvère Thomas, au contraire, distingue nettement les deux ordres de légendes, d'où il semble que l'on puisse conclure qu'elle est plus fidèle au sens de la fiction primitive. Tristan n'est pas un coureur d'aventures comme les chevaliers de la Table Ronde; il est simplement le type de l'amour fatal, insurmontable, éternel.

Gottfried, lui, se rattache à l'un et l'autre groupe; prenant son bien où il le trouve, imitant tantôt la version de *Thomas von Britanie*, comme il appelle son prototype français, tantôt la version d'Eilhart, il forme de ces éléments divers un ensemble également remarquable par l'unité de la composition et par le charme du style. La force de l'expression et la mélodie du rythme se joignent chez lui à

une sensibilité profonde. Malheureusement, Gottfried n'a pu achever son poème. Son récit fut continué par deux autres poètes : *Ulrich de Turrheim* (1240) et *Henri de Freiberg* (1300), qui mènent l'aventure jusqu'à la mort des deux amants.

Indépendamment de ces deux versions, il existe encore un roman anglais qui offre quelques traits distincts et qui s'écarte à la fois des adaptations allemandes et des adaptations anglo-normandes. C'est le poème de *Sir Tristrem*, dont le manuscrit, datant du XIVe siècle (1330), fut découvert par Walter Scott à la Bibliothèque des avocats, à Edimbourg, en 1806 (1). Ce manuscrit, qui paraît avoir appartenu à un couvent anglo-normand, contient le roman complet de Tristan en un poème de moins de mille vers, en forme de stances. Le style en est aussi concis et le récit aussi simple que les romans en prose française sont prolixes et compliqués. Au moment où Walter Scott mit au jour ce très précieux document, on crut tenir le conte primitif d'où les poèmes français et allemands devaient émaner. Mais cette conjecture est aujourd'hui abandonnée ; il est démontré que ce poème, dont l'auteur présumé est un trouvère écossais qui cite, lui aussi un trouvère Thomas lequel aurait vécu à Erceldoune, petit bourg sur la Tweed, à la fin du XIIIe siècle, n'a rien d'original ; il est tout uniment une très habile compilation tirée du français et dans laquelle bon nombre d'épisodes empruntés aux contes du

---

(1) *Sir Tristrem, a metrical Romance of the XIIth century, edited from the Auchinlek M. S.*, Edimbourg, 1806, in-8°.

Livre rouge d'Hergest (1) et aux traditions anglo-saxonnes, ont été mêlés à la fable de Tristan.

Pour nous, il offre un intérêt particulier en ce que Wagner y a pris quelques traits qui ne se trouvent pas dans Gottfried de Strasbourg, sa principale source. C'est vraisemblablement par l'édition de Gottfried, publiée par Fr. H. von der Hagen (2), et qui le reproduit en entier, que Wagner connut le *Sir Tristrem* anglais. La même édition contient aussi en français le fragment du *Tristan* de Béroul, que von der Hagen avait copié à Paris, et qui parut donc en Allemagne quinze ans avant que les philologues français songeassent à le faire connaître par l'impression (3). Wagner a eu ainsi sous la main, dans ce seul ouvrage, l'ensemble des plus importantes versions de la légende, et il a pu s'inspirer des unes et des autres, quoique de loin et très librement.

Je me propose, dans le chapitre suivant, de comparer entre elles ces diverses adaptations et de les mettre en présence du drame de Wagner. On

---

(1) *Llyfr Coch o Hergest*, célèbre manuscrit gallois qui contient une collection de contes ou *mabinogi* bretons, dont Lady Charlotte Guest donna pour la première fois l'édition en 1838-39.

(2) *Gotlfried's von Strassburg Werke, herausgegeben durch Fr. H. von der Hagen*. 2 vol. Breslau, 1832.

(3) Notamment Francisque Michel, qui fit paraître en 1836-53 le recueil déjà cité de tous les poèmes français connus sur le *Tristan* (Londres, trois volumes, Pickering.) On trouvera encore dans la *Romania*, vol XVI, l'important fragment connu sous le nom de la *Folie de Tristan*, où se trouve résumée toute la légende. La *Société des Anciens textes* annonce depuis longtemps une édition soigneusement revue du *Tristan* de Béroul, mais jusqu'ici ce volume n'a point paru.

verra que le poète moderne a su faire œuvre originale en reprenant la vieille donnée légendaire qui avait déjà inspiré tant de poètes et d'écrivains, au moyen âge, et combien sa conception diffère de celle de ses prédécesseurs.

Je ne sache pas d'étude plus attachante, ni qui soit plus propre à mettre en relief les rares beautés et l'incomparable profondeur de sentiment du chef-d'œuvre poétique de Wagner.



III

Les rédactions en prose de la légende ne paraissent pas avoir occupé particulièrement Wagner, et je me bornerai, conséquemment, à en parler d'une façon très sommaire. Elles n'offrent, du reste, qu'un intérêt relatif au point de vue littéraire et poétique, parce qu'elles ne constituent pas une œuvre d'art originale et personnelle. Elles sont de simples compilations. On y trouve amalgamés et fondus toute une série de récits et de légendes, par exemple la légende du Graal et de Joseph d'Arimathie, plus tard même des souvenirs de mythes et de contes latins, grecs ou orientaux, qui n'ont aucun rapport direct avec l'histoire amoureuse du chevalier Cornouaillais et de la princesse d'Irlande. Dans la rédaction de Jean Maugin (1), l'une des plus répandues, des souvenirs de l'histoire de France se mêlent même à la fable primitive, et nous voyons

(1) Imprimée à Paris, en 1554.

Tristan à la cour de France, où il se retire avec son précepteur Gouvernail après la mort de son père, et où il débute dans la vie par une aventure amoureuse avec la princesse Chelinde, « fille du roi Childebert ».

Ces modifications à la légende primitive sont l'œuvre des moines et des clercs, qui s'attachent à faire servir le roman à la glorification de l'Eglise et de ses enseignements.

Le seul point à relever, c'est que tous les romans en prose, après un long préambule consacré à l'histoire fabuleuse de l'Irlande et de la Cornouailles et à la christianisation de ces contrées, débutent par un récit détaillé de la naissance et de la jeunesse de Tristan. On peut véritablement dire que les conteurs prennent leur héros au berceau. Il est probable que les récits en vers de Béroul et de Thomas commençaient de la même façon, mais leur introduction, comme d'ailleurs toute la première partie de l'histoire nous manquent. Les Allemands et les Anglais ont été mieux partagés : leurs poèmes sont complets. De Gottfried de Strasbourg et d'Eilhart d'Oberge, nous avons tout le commencement, sur les origines de Tristan; et pas un vers ne manque au *Sir Tristrem* de Thomas d'Elcerdonne.

Dans les versions imitées de la compilation en prose de Luce de Gast, Tristan est fils de Méliadus, roi de Léon, et c'est pour cette raison qu'il est surnommé Léonnois (1). Méliadus avait épousé Isabelle, fille du roi Félix de Cornouailles. Ces

(1) Le Léonnois paraît avoir été cette partie de la Cornouailles qui a été submergée. Marie de France dit formellement de Tristan qu'il était natif de *South Wales*, la Galles du Sud.

noms seuls indiquent que la légende est déjà toute francisée ici. Isabelle essuie beaucoup de disgrâces de la part de son mari, qui l'abandonne et la chasse. Dans la forêt, où elle va se réfugier, elle met au monde un fils ; les douleurs, les fatigues, les chagrins qu'elle éprouve lui donnent l'idée de le nommer Tristan. Avant de mourir, elle a le temps de confier l'enfant à une autre femme, puis elle rend l'âme. Je résume en dix lignes, une narration d'une cinquantaine de pages.

Plus caractéristique et plus poétique est la version des rimeurs. Ici Tristan est fils de Rivalin et de Blanchefleur, dont les touchantes amours font à l'œuvre une introduction pleine de charme. Il semble même qu'il y ait dans ce préambule une intention de psychologie; la destinée de Tristan est marquée d'avance dans celle de ses parents. Rivalin, son père, a déjà de nombreuses aventures ; c'est un chevalier vaillant et libéral, mais indocile et qui n'obéit qu'à son caprice. Son désir n'a point de limites, il ne veut vivre que « selon son cœur ». Longtemps Rivalin et Blanchefleur se sont aimés mais sans pouvoir s'unir et sans même oser s'avouer leur mutuelle affection. Telle est du moins le récit que nous transmet Gottfried de Strasbourg en invoquant formellement le témoignage de Thomas *von Britanie*, où puise également l'auteur du *Sir Tristrem* anglais. A peine Rivalin et Blanchefleur sont-ils unis qu'une guerre éclate. Rivalin est obligé de partir, il lutte contre le duc Morgain de Bretagne, et il succombe. Lorsqu'on apporte à Blanchefleur la nouvelle de sa mort, elle se sent défaillir et elle n'a pas la force de survivre à sa douleur.

Gottfried raconte la scène d'une façon touchante : « Elle ne pleura ni ne gémit, dit-il. La plainte expira sur ses lèvres, car sa bouche, sa parole, son cœur, tout en elle avait cessé de vivre. Elle s'affaissa et pendant quatre jours elle demeura évanouie, plus misérable qu'aucune femme, jusqu'à ce que son corps se fût brisé, et qu'elle eût mis au monde un fils au milieu de cruelles souffrances. L'enfant guérit, mais elle mourut (1). »

Bien que ce début sombre soit, en somme, une sorte de lieu commun de la plupart des romans bretons, qui nous montrent invariablement leurs héros grandissant au milieu de circonstances analogues, privés de tout appui viril par un meurtre, élevés tantôt par une mère veuve, tantôt par des étrangers, trouvant sur sa route un chevalier de bon conseil et de vertu débonnaire qui le guide et fait sont éducation (2), il y a dans l'histoire de Rivalin et de Blanchefleur une sorte de fatalité qui cadre bien avec celle de leur fils, et laisse pressentir les

---

(1) Sie erstummte an der stunde,
Ir klage starb in ir munde,
Ir zunge, ir munt, ir herze, ir sin
Das was alles do dahin.
Sie seig eht nider unde lak
Kwelende uns an den vierden tak
Erbarmeklicher dann je wip.
Si wannt sich unde brach ir lîp
Sus unde so, her unde dar ;
Unt treip das an, bis si gebar
Ein sunelin, mit maniger not !
Seht, das genas, und lak si tôt

(Vers 1735 et suiv.) GOTTFRIED. *Tristan und Isolde*

(2) Voyez, par exemple, *Parsifal* et *Lohengrin*.

joies amères de sa vie amoureuse. L'atavisme du malheur y est déjà indiqué. Tristan est non seulement le premier des rêveurs, il est aussi le premier des ataviques. C'est une originalité et un mérite particulier des poèmes relatifs à Tristan.

Passons rapidement sur les longs récits qui nous racontent sa jeunesse et ses premiers exploits.

Recueilli par le sénéchal de son père, il reçoit pour précepteur le plus courtois et le plus accompli des pages Gouvernail ou Kurvenal (1), qui, par la suite, deviendra le compagnon de ses aventures. L'enfant apprend à lire, à écrire, à chasser, à jouer de divers instruments à cordes, et déjà on le cite pour sa grâce et son habileté dans tous les exercices

(1) Le nom de Kurvenal est essentiellement breton. Il est possible qu'il ne soit qu'une mauvaise transcription de *Kurneval* ou *Kornwall*, le Cornouaillais. Les copistes français, ne comprenant plus le sens du nom, en ont fait le nom tout symbolique de *Gouvernail*. Il est à remarquer, du reste, que les noms propres sont orthographiés très arbitrairement par les différents conteurs, et les mêmes personnages apparaissent souvent sous des noms tout à fait différents dans les mêmes aventures. J'ai déjà relevé les différentes formes du nom de la princesse d'Irlande : Isot, Isault, Isolt, Iseut, Isolde. Le roi de Cornouailles s'écrit tantôt Marc, Marces, Mark, Marke ; pour Kurvenal, on trouve Kurnwall, Cornoalle, Gurvenal, Governal, Gouvernail. La suivante d'Iseult est appelée alternativement Brangien, Brangienne, Brangain, en allemand Brangæne. On lit tantôt Tristan, Tristran, Tristram (Marie de France), Tristrem (en anglais). Le géant Morolt apparaît sous les formes de Morholt, Morhout, Lammorroyt, et ainsi de suite. Pour la facilité du lecteur, j'adopterai une forme unique : Marc, Gouvernail, Iseult, Brangien, Morhout, en parlant des versions françaises, et Marke, Isolde, Kurvenal, Brangæne, Morolt, pour les versions allemandes, suivant l'orthographe adoptée par Wagner et conforme, d'ailleurs, à celle de Gottfried de Strasbourg.

qu'un chevalier accompli doit pratiquer. Un jour qu'il est monté à bord d'un navire norwégien arrivé dans le port, il s'oublie à examiner les produits exotiques et les objets précieux apportés par les marchands étrangers, ceux-ci s'amusent de sa vivacité d'esprit et de ses talents de chanteur et de musicien. L'idée leur vient de l'enlever. Ils l'invitent à une partie d'échecs, et pendant qu'il joue, le batîment lève l'ancre emportant l'adolescent.

C'est pour Tristan le début de cette vie aventureuse, féconde en exploits merveilleux et en péripéties de tout genre qui ont rendu son nom célèbre.

Comment assailli par une tempête en mer, et remis en liberté sur la côte de Cornouailles par ses ravisseurs, il arrive conduit par des pèlerins au château de Tintaguel (1), où le roi Marke tient sa cour; comment il se fait bien accueillir, comment un peu plus tard il est reconnu pour le propre neveu du roi Marke et proclamé son héritier en Cornouailles; comment enfin muni de troupes et d'armes par son oncle, il part en guerre contre le duc Morgain, venge la mort de son père Rivalin et reconquiert ses domaines; toute cette partie de son histoire ne nous intéresse pas beaucoup et n'a d'ailleurs rien de caractéristique.

Le seul détail à relever, c'est la concordance de tous les récits à nous montrer l'affection très vive

(1) Tintaguel ou Tintayeul, château fameux dans les romans de chevalerie et qu'on disait avoir appartenu au roi Arthur. Tintaguel était un bourg du comté de Cornouailles juché sur de hautes falaises tombant à pic dans le canal de Bristol. Le château passait pour imprenable et plus d'une héroïne des romans bretons y fut enfermée par un mari jaloux.

et l'aveugle confiance que dès la première rencontre le roi Marke lui témoigne : « Ecoute Tristan, lui dit-il un jour, tu as toutes les qualités que je prise, tu sais tout ce que je voudrais moi-même savoir ; tu chasses, tu sais les langues, tu joues de la harpe ; nous allons devenir compagnons. Tu seras le mien, je serai le tien. Nous passerons la journée à chevaucher, à chasser ; la soirée à chanter, à jouer de la harpe et de la viole, et à toutes choses courtoises (1). »

Les exploits que Tristan va accomplir resserreront encore ces liens entre le vieux roi et le jeune héros. A peine revenu de son expédition en Bretagne contre le duc Morgain, il apprend que le géant Morolt (le Morhout des contes mythologiques) s'est présenté pour prélever en Cornouailles le tribut annuel de jeunes gens, dû au roi d'Irlande. La désolation règne dans la ville et à la cour ; on va procéder au choix des ôtages ; mais Tristan survient. Il s'insurge, il proteste. Dans l'assemblée des barons qui déjà sont prêts à céder, il ranime les courages, déclare qu'il faut refuser le tribut, et porte fièrement le défi à Morolt. Fort de sa supé-

---

(1) Der Kunik sprach : « Tristan, hœre her
An dir ist alles des is ger' (begehre, désire)
Du kannst alles das ich ieh wil :
Jagen, sprache, seitespiel ;
Nu suln auch wir gesellen sin
Du der mîn, und ich der dîn :
Tages so sul' wir rîten, jagen
Des nachtes uns hie heime tragen
Mit hofischlichen dingen. »

(Vers 3719-3727.)

riotė physique, celui-ci accepte le combat qui est fixé à trois jours de là.

Les préparatifs et le récit de la lutte occupent une place considérable dans les vieux poèmes. Rappelez-vous dans la *Légende des siècles*, de Victor Hugo, la pièce, animée d'un si grand souffle épique, qui a pour titre l'*Aigle du casque*. Elle donne exactement l'impression des épisodes du combat de Tristan et de Morolt. Tristan c'est Angus, Morolt c'est Tiphaine. Les lecteurs du moyen âge, si voisins encore des grandes luttes qui avaient suivi la chute de la puissance romaine, les invasions germaniques et les petites guerres féroces de la féodalité, affectionnaient particulièrement ce genre de récits, et les poètes du temps les servirent à souhait. La lutte de Tristan et de Morolt n'occupe pas moins de sept cents vers dans le poème de Gottfried de Strasbourg (1).

Le poète allemand nous montre les deux champions luttant, non seulement à grands coups d'épée et de lance ; ils se défient en paroles grandiloquentes à chaque reprise. C'est ainsi que Morolt dans l'espoir d'effrayer son adversaire apprend lui-même à Tristan que le fer de sa lance est empoisonné, et qu'Iseult, sa sœur, reine d'Irlande, connaît seule les baumes susceptibles de guérir la plaie produite par cette arme (2). Ce détail est très

(1) Vers 6497 à 7200.

(2) Du bist mit einem Swerte wunt
Das tœtig und geluppet ist,
Arzat noch arzatliches list
Ernert dich nimmer dirre not,
Ez entû mîn swester eine, Isot
Diu küniginne von Irland.
(Vers 6946-51.)

important pour la suite des aventures de notre héros, comme on va le voir.

L'issue du combat, on la pressent. Morolt est tué par Tristan. Mais dans la lutte, l'Irlandais est parvenu à toucher de sa lance envenimée la hanche gauche du héros de Cornouailles ; Tristan cependant près de succomber, a ramassé toutes ses forces en un dernier effort et il a frappé Morolt d'un coup d'épée si violent, qu'un fragment de l'arme reste fixée dans le crâne de l'Irlandais, lequel tombe pour ne plus se relever. Ce fragment d'épée est un autre détail qui amènera plus tard une intéressante péripétie.

Vainqueur, Tristan rentre en triomphe à la cour, mais sa blessure le fait cruellement souffrir. On l'entoure des soins les plus attentifs ; la plaie ne guérit pas (1). Il se souvient alors des paroles de Morolt, de ce que l'Irlandais lui a dit de l'habileté et des baumes de la reine Iseult, et il se résout à aller auprès de celle-ci chercher la guérison. Ici se place son aventureuse navigation vers Dublin, où il va se trouver pour la première fois en présence d'Iseult.

Les versions sur cet épisode diffèrent beaucoup entre elles.

Suivant Gottfried, qui suit probablement le poème perdu du trouvère Thomas, Tristan s'embarque avec plusieurs compagnons ; il a fait porter sa harpe dans le vaisseau qui doit le conduire en

---

(1) D'après le *Sir Tristrem* anglais, la blessure s'envenime à ce point qu'elle répand une odeur insupportable, et que seul Gouvernail peut rester auprès de Tristan, pendant les trois ans qu'il souffre sans trève ni merci.

Irlande, et arrivé à Develin (Dublin) il se fait passer pour un ménestrel : *Ich was ein hövischer spieleman*, dit-il. Grâce à cette qualité, il est admis sans difficulté à la cour ; la reine Iseult elle-même le guérit. En retour des soins qu'elle lui a donnés, elle lui demande d'achever l'instruction de la jeune Iseult, sa fille, celle que Tristan aimera par la suite. Tristan accepte, séjourne ainsi quelques temps à la cour de Dublin, non sans avoir pris la naïve précaution d'intervertir les syllabes de son nom et de se faire appeler *Tantris* pour cacher son origine.

Il n'est question de rien de semblable dans les autres versions. Dans le poème français de Béroul, Tristan n'est guéri par aucune des deux femmes. C'est le roi d'Irlande qui le sauve. Suivant un fragment de poème français qui est à Berne, c'est, au contraire, Iseult la blonde, la fille et non la mère, qui accomplit la guérison.

Si j'insiste sur ces menus détails c'est qu'ici nous commençons à toucher au drame de Wagner, et qu'à cet endroit des récits anciens, on voit comment se mêlent et se confondent plusieurs traditions, évidemment altérées, au milieu desquelles les conteurs du XIIe et du XIIIe siècles ne se sont plus retrouvés.

Guéri et ayant achevé l'éducation de la jeune Iseult, Tristan (selon Gottfried, Thomas d'Erceldonne et les proses françaises) retourne en Cornouailles et parle avec enthousiasme au roi Marke de la beauté et des vertus de son élève. Marke, qui a vécu seul jusqu'alors, sourit à l'idée d'épouser la fille du roi d'Irlande. Tristan est chargé d'aller à

Dublin demander la main de la princesse et de négocier en même temps la réconciliation des deux peuples. Pour la seconde fois, Tristan s'embarque donc pour l'Irlande.

C'est jusqu'ici l'épisode caractéristique, et le plus important, puisqu'il est le point de départ de toutes les aventures qui vont suivre. Seulement les vieux conteurs ont déjà perdu le fil de l'histoire. Soit qu'ils aient trouvé dans les fables qu'ils recueillent plusieurs traditions mêlées, soit qu'ils aient eux-mêmes opéré le mélange dans l'espoir d'intéresser davantage leurs lecteurs, ils introduisent ici des souvenirs qui paraissent émaner de la tradition anglo-saxonne de Beowulf.

Au lieu d'accomplir sa mission auprès d'Iseult, Tristan va combattre un dragon qui désole le pays. Dans la lutte, il est brûlé par le venin du monstre dont il coupe la langue, et pour la seconde fois près de succomber, il est rendu à la vie par l'art de la reine Iseult.

Il y a là une répétition évidente. Primitivement le géant Morolt et le dragon ne devait faire qu'un ; il est probable qu'il n'y avait qu'un seul combat, une seule blessure, et partant, une guérison. Et la princesse d'Irlande, au deuxième voyage de Tristan, était accordée au roi de Cornouailles en signe de réconciliation entre les deux pays.

Pas plus chez Gottfried et Eilhart d'Oberge que dans les romans en prose française, cette partie du récit ne tient ; on devine un amas confus d'épisodes tant bien que mal rattachés les uns aux autres, et où se reconnaît seulement en certains détails la tradition authentique.

Telle, par exemple, la très belle scène que raconte longuement le maître de Strasbourg et qui nous représente Iseult menaçant Tristan de sa propre épée.

Le lendemain, après qu'on a transporté au palais, Tristan évanoui, un échanson nettoie ses armes. La jeune Iseult examinant l'épée du héros, s'aperçoit qu'il s'y trouve une brèche. Cette découverte est pour elle un trait de lumière; elle a retiré jadis de la tête sanglante de Morolt, un fragment d'acier; elle va le chercher, l'applique à l'épée de Tristan et il se trouve que les parties s'adaptent. Dès lors elle ne doute plus qu'elle a reçu dans le palais le meurtrier de son oncle. Tout son sang se révolte. L'épée à la main, elle se précipite dans la salle où Tristan à ce moment est assis dans un bain qu'on lui a fait préparer pour réparer ses forces :

— Tu es Tristan, lui dit-elle !

— Tristan dénie : Je suis Tantris.

Mais elle insiste : J'en suis certaine, tu es Tantris et Tristan, et les deux font un vilain homme ! Le mal que Tristan m'a fait, Tantris va me le payer. Sur toi je venge la mort de Morolt (1).

---

(1) — Ja, sprach si, Tristan bistu das ?
— Nein, frouwe, ich bin iz Tantris.
— So bistu, des bin ich gewis
Tantris unt Tristan.
Die zwene sint ein veiger man.
Das mir Tristan hat getan
Das muss auf Tantrisen gan :
Du giltest minen Oheim! (10150-57.)

Le même épisode est raconté et résumé dans les deux fragments

Et elle va le frapper, lorsque Tristan lui rappelle qu'elle est femme, et que la paix entre les deux pays serait à jamais impossible s'il était tué. Iseult court avertir sa mère; la suivante Brangien qui joue le rôle de conseiller intervient à son tour, et toutes deux elles réussissent à calmer la jeune Iseult. Finalement a lieu une réconciliation.

Le rôle violent qu'Iseult joue dans cette scène

---

connus sous le nom de *Folie Tristan*, publiés par Fr. Michel, page 232, tome Ier et page 109, tome II.

Del bain vus membre où enz jo sis
Iloc me aviez près ocis.
Merveile grant voliez faire,
Quant alastes me espeie traire
Et quant vus les aviez sachée
Si la trovastes oschée :
Dunt pensastes, et ço à dreit
Que Morholt ocis en esteit.
Tot purpensastes grant engin :
Si defermastes vostre escrin
Et la pèce dedans truvastes
Ke del teste al Morholt ostastes :
La pèce junsistes al brant,
Cele se joinst demaintenant,
Mult par fustes granment osée
Quant enz el bain od ma espée
Me voliez sempres ocire.

Traduction : « Souvenez-vous du bain où j'étais assis et où je faillis être tué. Vous vouliez faire grande merveille, quand vous allâtes tirer mon épée, et quand vous l'eûtes cherchée, vous la trouvâtes brisée; alors vous pensâtes, et à bon droit, que Morolt avait été tué au moyen de cette épée. Aussitôt, il vous vînt une idée; vous ouvrîtes votre écrin et y trouvâtes la pièce que vous aviez extraite de la tête de Morolt; vous joignîtes la pièce à la lame et les morceaux s'adaptèrent parfaitement. Vous fûtes grandement osée quand vous voulûtes avec mon épée me tuer dans mon bain. »

ne s'accorde pas avec le caractère doux et aimant, avec la grâce souriante que le maître de Strasbourg lui prête ailleurs. C'est qu'ici il y a évidemment un ressouvenir de la tradition primitive et des mœurs encore sauvages de l'époque de formation de la légende.

L'absence d'unité dans la composition ou plutôt dans la conception des caractères est d'autant plus sensible que cette grande colère de la jeune princesse se calme aussitôt. Iseult se résigne à tout ce qui lui arrive par la suite, avec une douceur et une soumission que sa fierté dans la scène précédente ne faisait point pressentir. Quand Tristan, devant toute la cour réunie, fait connaître le véritable objet de sa mission, le roi, la reine, les barons tous applaudissent à l'idée du mariage proposé. Iseult accepte tout, sans observation.

Les événements se précipitent alors si rapidement qu'à peine quelques vers suffisent au poète pour nous apprendre qu'Iseult accompagnée de Brangien, sa suivante, s'embarque sous la garde de Tristan pour aller retrouver en Cornouailles l'époux qui lui est destiné et qu'elle ne connaît pas.

C'est pendant cette traversée, on l'a dit déjà (1), que, par erreur, elle boit avec Tristan le breuvage magique, le *beivre amoureux* que Brangien avait emporté pour le remettre au roi Marc, et qui devient la source de leurs tragiques aventures.

L'épisode du philtre d'amour qui lie fatalement Tristan et Iseult est un des traits pour lesquels

---

(1) Voir le début du chapitre précédent.

nous rencontrons au moyen âge le plus grand nombre d'allusions.

Mais sur ce point encore les conteurs varient beaucoup entre eux. Pour les uns, le breuvage lie éternellement ceux qui l'ont absorbé. Pour les autres, ses effets ne sont que temporaires.

Dans la version de Berne et dans le *Tristrem* anglais, c'est Brangien, la suivante, qui donne le breuvage à Tristan et Iseult. Chez Thomas c'est un valet qui l'apporte par mégarde. Dans le poème de Gottfried de Strasbourg, c'est une femme de la suite d'Iseult qui lui tend, pendant une escale, la coupe où, comme dit le poète, ils boivent tous deux « la longue misère, l'infinie détresse du cœur dont ils devront mourir » (1); Brangien arrive trop tard, elle ne peut saisir que le verre vide et le jette affolée à la mer. Enfin dans le roman en prose, c'est pendant une partie d'échecs que Tristan demande à boire et qu'il partage le poison avec Iseult.

Dans toutes ces versions, il n'y a qu'un point de commun; c'est toujours par l'effet du hasard que l'acte fatal, irrémédiable, s'est accompli.

Tristan et Iseult sont également innocents. C'est à peine si l'on peut deviner, avant cet incident, une mystérieuse attirance qui les rapproche l'un de l'autre. Chez Gottfried nous les voyons même ignorer tout d'abord le coup qui les a frappés.

---

(1) Es was die werende swære
Die endelose herze not
Von der si beide lagen tot.
(Vers 11678-80

Ils luttent vaincus d'avance et ne reconnaissent qu'insensiblement la passion qui les envahit.

Tristan, comme un captif, cherche à se délivrer. « Il voudrait, dit le vieux poète, diriger son esprit d'un autre côté et changer de désir ; mais il est toujours retenu dans les mêmes liens ; et lorsqu'il rentre en lui-même et qu'il interroge son cœur, il n'y trouve que deux choses, l'amour et Iseult inséparables (1). »

L'intérêt de ces diverses versions, au point de vue ou nous nous plaçons, c'est de mettre bien en relief le procédé poétique de Wagner. De ces récits contradictoires, il ne suit aucun aveuglément ; il en recueille les traits les plus saillants, il les groupe, les condense, les rattache logiquement pour en former une nouvelle version, la sienne propre, qui est si juste, si naturelle, si humaine qu'elle semble la tradition primitive retrouvée.

Nous venons de passer en revue tous les éléments qui lui servent à échafauder son premier acte. Avec quelle sûreté et quelle force, en quelques répliques, il a su, dans les deux premières scènes, rappeler tous ces incidents rapportés d'une façon si diffuse et si confuse par les vieux conteurs !

Au lever du rideau, nous apercevons le pont du

(1) Dikke besatz' er sinen mût
Als der gevangene tût
Wie er ihr mœhte entwenken...
Er nam sîn herze und sinen sîn
Und suchte anderunge in in,
So ne was ie niht darinne
Wann Isot und minne.
(Vers 11781-91.)

navire qui conduit Iseult à son époux. Sa suivante Brangæne est auprès d'elle. Comme la Phèdre de Racine, Iseult est en proie à un mal qu'elle cache à tous, qu'elle n'ose s'avouer à elle-même. Le désordre règne dans son esprit, un chagrin inquiet trouble son repos. Tout lui pèse, la vie lui est odieuse, elle est « une femme mourante et qui cherche à mourir ». Un matelot chante dans les vergues un refrain mélancolique. Ce chant lui semble une raillerie. En vain Brangæne la veut consoler. Où la mène-t-on, comme une captive, la fière vierge d'Irlande? Son cœur se révolte à l'idée d'épouser le roi Marke, qui fut l'adversaire des siens. En elle bouillonnent toutes les haines, maintenant apaisées, des deux races jadis ennemies.

Dès le début, s'accusent le caractère hautain, la passion impérieuse de la femme. Combien naturelles, d'ailleurs, ses révoltes à l'idée des humiliations qui l'attendent dans cette cour où elle est conduite comme une victime expiatoire!

Cependant, elle veut voir celui qui l'a trahie, qu'elle croyait aimer, dont elle se croyait aimée, le héros qu'elle a sauvé de la mort, ce Tristan qui s'est fait l'émissaire du roi Marke. Elle le fait appeler; mais à son message répondent les ironiques paroles de l'écuyer de Tristan, le brave Kurvenal, en qui survit l'arrogance cruelle du vainqueur.

« Tristan rendre hommage à Iseult! N'est-elle pas le prix de ses victoires? »

Et le chant railleur de Kurvenal rappelle la défaite de Morolt.

Morolt s'en va, bravant les flots,
Lever tribut en Angleterre,

Une île flotte au sein des eaux ;
C'est là qu'il gît en terre.
Sa tête, on en a fait présent
A celle qui pleurait l'absent,
Gloire au héros Tristan (1).

Ces quelques vers, drus et serrés, ont quelque chose de farouche, qui est bien dans le caractère des âges héroïques.

La vierge irlandaise bondit sous l'outrage. A la bravade de l'écuyer, elle répond par un défi, comme tantôt les deux combattants chez Gottfried :

— « Le héros Tristan ! Il n'était pas si fier lorsque, mourant, il aborda dans un frêle canot aux côtes d'Irlande, et qu'Iseult, par son art, guérit sa blessure ! Il n'était pas si fier quand je levai le glaive sur lui et qu'il leva son regard suppliant, non pas sur la main, non pas sur l'épée nue qui le menaçait, mais sur les yeux qui le fixaient. »

Remarquez ce dernier trait. Il est de l'invention de Wagner. Leurs yeux se sont parlés ; c'est un premier aveu. Dès la deuxième scène, nous savons ainsi tout le passé qui lie les deux héros sans qu'eux-mêmes s'en doutent, nous devinons les passions profondes qui les enflamment.

Cette exposition est d'un art incomparable. Il y a là, condensé en deux courtes scènes, en quelques lignes d'un dessin sobre et fort, un ensemble de souvenirs amers, d'espérances trompées, de rêves déçus et un bouillonnement de colères qui forme

---

(1) Les citations versifiées sont empruntées à la version française de Victor Wilder.

un tableau psychologique d'une saisissante plasticité, et si intense qu'il laisse pressentir les élans fous, les désirs affamés, les exaltations douloureuses où se perdront tantôt ces deux âmes violentes.

Sans doute, il importe de distinguer entre les exigences différentes du poème narratif et du poème dramatique. L'homme de théâtre, grâce aux ressources expressives que lui apportent la parole, le geste, les mouvements de scène, les décors, et particulièrement la musique, peut se borner à indiquer sommairement ce que le poète, qui écrit pour la lecture, doit longuement expliquer et accompagner d'abondantes descriptions. Mais encore il faut savoir reconnaître au poète moderne, à Wagner, ce qui lui appartient en propre : la force pénétrante de son analyse qui, en quelques traits nets et pleins de relief, sait mettre à nu les cœurs et nous en montrer les ressorts les plus intimes.

Voici Tristan qui paraît devant celle qui croit le haïr et qui est si près de l'adorer. Selon le joli mot de Catulle Mendès : « L'épouvante de s'aimer est le commencement de leur amour ».

Gottfried nous montre aussi les deux héros en présence l'un de l'autre, sur le pont du navire, mais combien diffèrent leur attitude et leur langage !

Iseult pleure et se lamente d'avoir quitté les siens, de ne savoir vers quel inconnu on la mène. Tristan la prend dans ses bras, « nullement comme un homme sa femme », et il la console le plus doucement qu'il peut :

Zwischen sin arme er si nam
Vil suze unde lîse
Unde niwam in der wîse
Als ein man sine frouwen sol.
(Vers 11562-65.)

Iseult le repousse d'abord :

— Vous êtes un homme dur et méchant, pourquoi me touchez-vous ? – Belle, vous ai-je manqué ? répond-il.

— « Oui, puisque vous me haïssez ! N'avez-vous pas frappé mon oncle ? Et n'avez-vous pas été envoyé de Cornouailles en Irlande pour me faire tort. A ceux qui m'ont élevée depuis l'enfance, vous m'avez enlevée et me conduisez maintenant je ne sais où. Je ne sais à qui je me suis vendue, ni ce qu'il adviendra de moi ? (1) »

Tristan répond sur le même ton :

— « Non, belle Iseult, apaisez-vous. Vous allez devenir en pays étranger une reine puissante et riche. »

---

(1) Ir sit ein harte, mûlich man.
Warumb ruhret ihr mich an ? —
Ei, schœne, missetûn, ich ? —
Ja, ir, wan ich bin in gehaz —
Soeligûe, sprache er, umbe waz ? —
Ir slûget minen oheim. (11576-81.)

Et plus loin :

Was hat iuch mir ze schaden gesant
Von Kurnewale in Irlant ?
Die mich von Kinde hant erzogen
Den habet ir mich nu an ertrogen,
Unde führet mich, ine weiz, wohin ;
Ine weiz, wie ich verkoufet bin.
Und en weiz ouch, was min werden soll ?
(11589-94.)

Et la conversation continue sur ce mode placide :

« Avant peu, je vous aurai donné pour seigneur un roi auprès duquel vous trouverez joie et vie agréable, et qui est plein de vertu et de bonté (1). »

Les bateaux abordent, et c'est pendant cette escale qu'ayant soif, Tristan demande à boire, offre d'abord la coupe à Iseult, qui « boit à contrecœur et seulement après avoir hésité » :

Si trank ungerne und über lank.

Combien plus significative et plus caractéristique la scène analogue dans le drame de Wagner. Ici la violence impérieuse de la passion s'accuse dans toutes les paroles. L'âme blessée trahit ses doutes et sa souffrance en des cris capricieusement contradictoires. Iseult repousse maintenant celui que son cœur appelait; elle appelle celui que sa haine illusoire repoussait; et sa pensée flotte incertaine, hantée par des désirs sombres. Vivre en lui et pour lui, ce serait la douceur réalisée de son rêve; le voir sans cesse près d'elle *sans amour*, ce serait la cruauté décevante de la réalité. Et elle songe alors à l'anéantissement : mourir tous les deux, ce serait la fin de la torture.

C'est pourquoi elle saisit avec empressement l'idée que lui suggère la fidèle Brangæne de

---

(1) In Kurzen ziten ich in sol
Einen Künik ze herren geben
An dem ir froude unde schone leben
Gut und tugent und ere,
Vindet immer mere. (11645-49.)

recourir à l'art de composer des philtres, qu'elle tient de sa mère.

C'est ici que Wagner invente et crée. Dans les poèmes et les romans du moyen âge, le pivot de l'action est le breuvage magique, le philtre amoureux. C'est de ce breuvage même que naît la passion des deux héros. En quoi les vieux conteurs restent fidèles aux croyances de leur temps, d'après lesquelles certaines compositions permettaient d'inspirer à ceux qui les absorbaient les sentiments que l'on désirait éveiller en eux. C'était la suggestion de ce temps-là (1). Le roman n'aurait pas lieu si Tristan et Iseult n'absorbaient le *boire amoureux,* et il y a chez Gottfried, par exemple, cette singulière contradiction qu'il insiste, ainsi que je l'ai fait remarquer, sur la loi d'attraction naturelle, et que, d'autre part, il perd de vue ce thème si intéressant, en faisant tout dépendre de l'absorption du philtre.

Tout autrement chez Wagner. La fidèle Brangæne entendant Iseult parler du plus accompli des hommes qui serait auprès d'elle sans *amour,* suppose que sa maîtresse fait allusion au vieux roi Marke, et elle lui rappelle alors le *philtre* à elle confié par la mère d'Iseult. Seulement, Iseult, qui

---

(1) « Car sitôt comme le roy Marc en aura beu et ma fille après, ils se aymeront si merveilleusement que nuls ne pourroient mettre discord entr'eux », dit, dans une des vieilles rédactions en prose, la mère d'Iseult en confiant le philtre à Brangien Il est aussi question de breuvages magiques dans les *Eddas* et l'épopée allemande des *Nibelungen*. Seulement, ici ce n'est point un *boivre amoureux*, c'est un breuvage d'*oubli* que Crimhild fait boire à Siegfried pour lui faire oublier Brunnhilde et le décider à épouser Gudrun.

saisit avec empressement l'idée du breuvage magique, l'entend dans un tout autre sens que sa suivante. Ce n'est pas un *boire amoureux*, c'est une liqueur mortelle qu'elle réclame, le breuvage de mort, le breuvage du salut, comme elle le nomme, le *contrepoison pour le poison funeste*, celui qui la guérira de cette passion encore inavouée qui la consume, le poison qui donnera la mort à celui qui l'a trahie, en lui apportant à elle-même la fin du désir qui la torture.

Le *Liebestrank*, le philtre d'amour, est ainsi devenu chez Wagner un *Todestrank*, un philtre de mort; trait de génie, idée profonde et douloureuse, qui mêle ingénieusement la mort à l'amour, et transforme essentiellement la donnée légendaire.

La rencontre des deux amants a, dès lors, une signification tragique dont la scène analogue chez Gottfried ne donne même pas le soupçon.

— « Elu pour moi ! perdu pour moi ! Tête vouée à la mort ! Cœur voué à l'anéantissement ! »

C'est d'elle, c'est de Tristan qu'Iseult parlait en ces exclamations mystérieuses et sombres, tout au début du drame, et voici que le drame va s'accomplir. Sa dernière injonction n'a laissé aucune place à la réplique. La reine a ordonné, le vassal doit obéir, et Tristan s'avance pour rendre hommage à celle qu'il sert.

Ils se regardent l'un l'autre avec des regards qui n'osent se rencontrer; ils se parlent avec des paroles amères et qui semblent éluder le sens de ce qu'elles expriment. La haine est à la surface. L'amour est au fond.

Tristan croyait la paix scellée, le meurtre de Morolt effacé. Iseult voulait pardonner, elle avait pardonné le jour où, trouvant le héros faible et livré sans défense à son pouvoir, elle laissa tomber le glaive qu'elle tenait à la main. Un sentiment nouveau avait alors envahi son âme : la pitié. Et elle s'était fait secrètement, sans se l'avouer peut-être, un serment : celui d'appartenir à son vainqueur, puisqu'elle avait été impuissante à venger Morolt, son fiancé.

De ce serment, il n'y a plus maintenant que la seconde alternative qui soit possible : la vengeance de Morolt. Et elle vient lui demander la réparation à l'heure suprême, à l'heure où lui-même, le héros Tristan, va la livrer, victime des haines de deux nations, au vieux roi Marke.

Tout cela est fatal et nécessaire. Aucun de ces actes ne se pourrait autrement concevoir.

L'art du poète tragique est de combiner ainsi l'action de telle sorte que rien de ce qui se passe ne puisse arriver d'une façon différente.

Quand Iseult présente à Tristan la coupe où coule le *breuvage de mort*, Tristan n'a pas une hésitation. Car lui aussi, il aspire à la mort, et il a compris tout de suite : la situation est sans issue. Son honneur à lui, son honneur de héros, c'est sa loyauté inviolable à l'égard de son roi, de son parent, de son ami. Et sa torture, c'est de devoir résister au désir qui le tourmente. Entre lui et la reine, il y a du sang, il y a des haines, il y a des offenses qui ne se peuvent effacer, il n'y a pas de réconciliation possible, et il y a une irrésistible attirance qui serait criminelle. L'excès de l'amour

qui les étreint produit l'excès du désespoir qui, d'un accord tacite et spontané, les consacre tous deux à l'anéantissement.

Aussi Tristan boit sans crainte.

Quand il a bu, Iseult lui arrache la coupe des lèvres ; elle veut avoir sa part du poison salutaire.

Et tous deux, devant la terreur de la mort qu'ils croyaient avoir absorbée, ils se sentent comme apaisés ; ils tremblent de tous leurs membres ; ils se regardent, profondément émus, cherchant le mot de la redoutable énigme ; et la vérité alors éclate, irrésistible, dans ce long cri d'amour qui s'exhale malgré eux. Iseult ! chante Tristan comme au sortir d'un rêve. Tristan ! soupire Iseult, et ils se jettent éperdus dans les bras l'un de l'autre.

Ainsi le drame est fortement noué. L'issue tragique est désormais inéluctable. L'acte dont l'omission seule eût pu sauver ces deux êtres d'une catastrophe inévitable, l'aveu de leur mutuel amour ; s'est échappé de leurs lèvres, comme une confession suprême, au moment de mourir.

La « détestable Œnone » de cette tragédie, Brangæne, est absolument innocente de ce qui arrive. Elle a confondu, il est vrai, les philtres : au lieu du *breuvage de mort* demandé par sa maîtresse, elle a versé le *breuvage d'amour* dans la coupe fatale. Cette confusion est elle-même symbolique. Elle traduit d'une façon plastique le mouvement d'âme que nous venons d'analyser : l'aspiration à la mort qui aboutit à l'aveu d'amour. Brangæne et les deux personnages principaux croient, au premier moment, qu'ils subissent l'effet du breuvage magique ; Tristan et Iseult reconnaî-

tront plus tard qu'ils s'étaient trompés, que leur amour ne venait pas du philtre, que son origine remontait plus haut, qu'il avait pris naissance le jour « où le regard suppliant de Tristan rencontra le regard courroucé d'Iseult (1) ». Dès ce moment a été noué le lien mystérieux qui les enchaîne indissolublement. C'est ce que le spectateur sait aussi.

De la sorte, le coup de théâtre qui amène leur aveu est d'une intensité prodigieusement troublante à la scène, parce que le mouvement par lequel se révèle si violemment le sentiment réciproque des personnages est profondément humain. Ce n'est plus, comme dans le roman et la légende rimée, la seule vertu magique des plantes qui opère en eux ; la certitude d'une fin imminente, l'appréhension de la mort les plaçant déjà en quelque sorte au-dessus des réserves sociales et des convenances, et les délivrant des liens terrestres, leur permet, en face du néant où ils croient tomber, de s'avouer le secret le plus intime de leur âme, cette passion jusqu'alors tenue secrète et loyalement combattue.

Il suffit de lire attentivement le poème de Wagner pour comprendre le subtil et pénétrant problème de psychologie que nous offre cette scène. Et cependant, c'est à elle tout d'abord que sont allées les critiques, qui n'ont pas plus épargné cette œuvre que les autres créations du maître de Bayreuth. Croirait-on qu'il s'est livré en Allemagne, et même en France, des polémiques

(1) Voyez le second acte.

ardentes ; qu'il a paru des brochures et de copieuses dissertations dans lesquelles Wagner a été attaqué avec véhémence pour avoir porté au théâtre le philtre d'amour ?

A beaucoup de critiques « cette médecine », — le mot a été imprimé, — n'a paru qu'un moyen dramatique misérable, d'un goût grossier, enlevant toute noblesse, toute vérité humaine à la passion de Tristan et d'Iseult, et destructive par là même de tout intérêt.

Il suffit, on le voit, de ne pas comprendre ce que le poète a voulu pour lui imputer les inventions les plus vulgaires. Malheureusement, les sottises sont tenaces ; quand on les croit terrassées, il se rencontre toujours quelqu'un pour les rééditer.

Il faut donc dire et répéter que, dans la pensée de Wagner, le pouvoir magique du philtre ne joue aucun rôle *physique*, son rôle est purement *psychologique ;* Tristan et Iseult s'aiment par destination, ils s'appartiennent longtemps avant de se l'être avoué (1). Non seulement le poète le leur fait dire à plusieurs reprises, mais il accumule les jeux de

(1) Il faut insister sur ce point, car il est l'explication et le fondement de tout le drame. Tristan et Iseult, du moment qu'ils se sont rencontrés, n'auraient pu échapper à l'amour. Ils sont victimes plutôt que coupables. Le philtre, en somme, est le symbole de cette attraction naturelle invincible : *Das wider de Nature kein Herze tugenliche tû*, avait dit Gottfried. C'est exactement la pensée aussi qu'exprime Chamfort : « Quand un homme et une femme ont l'un pour l'autre une passion violente, il me semble toujours que quels que soient les obstacles qui les séparent, un mari, les parents, etc., les deux amants sont l'un à l'autre de *par la nature*, qu'ils s'appartiennent de *droit divin*, malgré les lois et les conventions humaines ».

scène les plus expressifs pour nous le faire entendre : l'exaltation d'Iseult, ses allusions tour à tour attristées ou haineuses aux dédains de Tristan, l'inquiétude de Brangæne, l'avertissement plein de sous-entendus du vieil écuyer à son maître : « Prends garde, Tristan, un message d'Iseult ! » Enfin la froideur, la réserve calculée, la contrainte pénible de Tristan quand il paraît devant la reine. Il pourrait dire comme l'Hippolyte de Racine :

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas.....

Tout cela définit nettement la situation. Le philtre d'amour n'est plus que l'incident attendu qui provoque la crise nécessaire des âmes.

Et qu'on ne dise pas que tout autre épisode eût pu provoquer cette crise aussi bien, sinon mieux, que le philtre ! D'abord, Wagner n'était pas absolument libre : la donnée légendaire lui imposait le *boire amoureux*. Ensuite, il faut bien reconnaître, à moins d'y mettre du parti pris, qu'aucun symbole n'était mieux fait pour exprimer d'une façon plus scénique le caractère fatal, nécessaire, indissoluble de la passion qui enlace Iseult à Tristan. Le boire amoureux est, en réalité, l'image même du grand mystère de la vie, la représentation plastique de l'amour, de son insaisissable éclosion, de son puissant devenir, de son passage du rêve à la pleine conscience par laquelle, enfin, nous apparaît son essence tragique. Source de toute joie ; source de toute douleur ! L'amour contient en lui ces deux termes contradictoires. Il est l'agent nécessaire de la vie, et il est aussi le plus puissant agent de

mort, car tout ce qu'il a touché de son aile est meurtri et aspire désormais à la délivrance, au repos.

C'est ce que Wagner a exprimé avec un relief saisissant, en mêlant le philtre de mort au philtre d'amour, renouvelant ainsi le symbole antique de la torche d'Eros, dont la flamme redressée ou renversée indiquait déjà chez les Grecs la profonde parenté des deux divinités : l'amour et la mort (1).

En même temps que le philtre se trouve de la sorte idéalisé et revêtu d'une profonde signification philosophique, il permet au dramaturge d'éviter toute autre explication des fatalités qui entraînent Iseult et Tristan. L'esprit incertain du spectateur ne demande plus que leur amour soit motivé par des circonstances qui en expliquent la violence désespérée. Le philtre révèle leur état d'âme véritable et il sert désormais de lien entre eux, car Tristan et Iseult, dominés d'abord par lui, ne s'avoueront que plus tard qu'ils sont en réalité enchaînés par le mystérieux pouvoir de l'amour, « souverain maître des courages et des volontés », comme dira tout à l'heure Iseult.

Aussi quelle secousse, quel coup de théâtre, lorsque tout à coup, au moment même où vient de tomber l'aveu arraché à l'inconscience des amants, les cris des matelots et les acclamations lointaines

(1) C'est Wagner lui-même qui a fait cette judicieuse observation, un jour qu'il venait de jouer, devant Mme Wille, la scène d'amour de *Tristan*. Voir les souvenirs de Mme Wille, dans la *Deutsche Rundschau*, et aussi *Louis II et Richard Wagner*, par Edm. Fazy, où ces *Souvenirs* se trouvent en partie résumés et traduits. Paris, Didier.

venues de la terre annoncent que le navire est entré dans le port, qu'Iseult va se trouver en présence du royal époux auquel elle est destinée! Alors nous apparaît dans toute son horreur la cruauté du Destin qui a conduit Tristan à Dublin, afin d'y rechercher en mariage pour un autre la femme qui lui était destinée à lui-même par la loi primitive et qui, maintenant, est arrachée à ses enlacements.

« Faut-il que je vive! » s'écrie Iseult en s'évanouissant entre les bras de ses suivantes.

Point d'interrogation fatal, qui laisse pressentir toutes les tortures morales auxquelles ces deux âmes sont désormais condamnées.



IV

PARTIR de ce moment, le drame s'éloigne sensiblement des anciens romans et poèmes. Wagner s'attache étroitement au conflit passionnel, il s'y plonge et n'hésite pas à réduire l'action à un nombre extrêmement restreint d'épisodes et de personnages. Ceux-ci ne dépassent pas le chiffre de six. Tristan et son écuyer Kurvenal; Iseult et sa suivante Brangæne; le roi Marke, enfin le chevalier Melot, qui trahira son ami Tristan en révélant tout au roi.

Le deuxième acte ne comprend que trois épisodes :

L'attente d'Iseult, qui vient retrouver Tristan pendant que le roi Marke est à la chasse;

La rencontre des deux amants;

La trahison de Melot, qui dénonce Tristan et, dans un rapide combat, le blesse à mort.

Voilà tout l'acte.

Tout autrement les conteurs et les poètes. Ils multiplient les personnages et les incidents; leur

imagination n'est jamais à court d'inventions touchantes ou comiques. Les romanciers surtout se sont ingéniés à tirer parti de la situation équivoque qui leur était offerte.

Après l'arrivée de Tristan et d'Iseult à la cour du roi Marc, ils nous montrent les deux amants cruellement agités par la crainte que l'époux n'apprenne ce qui s'est passé; et la fidèle Brangien pousse le dévouement à sa maîtresse jusqu'à consentir, par une ruse fréquemment pratiquée, du reste, dans les romans de chevalerie, à occuper sa place auprès du roi pendant la nuit de noces (1). La majeure partie du roman est ensuite consacrée à rappeler les astuces de Tristan et de la tendre Iseult pour se procurer de secrètes entrevues.

Il n'entre pas dans le cadre de ce travail de suivre pas à pas ces récits, qui varient, du reste, d'auteur à auteur, et formeraient, si on les voulait mettre bout à bout, la collection la plus divertissante d'aventures tantôt comiques, tantôt sentimentales, toutes plus ou moins grivoises, que l'imagination peut broder sur une pareille situation (2). Il faut dire, toutefois, que le récit s'élève souvent à des accents vrais, qu'aux épisodes joyeux se mêlent constamment des parties traversées par de beaux cris de passion et de douleur.

---

(1) Cet épisode est rapporté à la fois par les proses et les versions rimées. Gottfried le répète naïvement à son tour.

(2) Les conteurs modernes et les vaudevillistes y pourraient retrouver plus d'un thème traité par eux, sans qu'ils se soient doutés probablement de l'ancienneté de leurs inventions.

Le type de Tristan, en particulier, n'a rien de frivole. La passion chez lui est profonde et exclusive, ce qui l'anoblit. Iseult, en revanche, est le modèle accompli de l'inconstance féminine ; seulement, elle a tant de grâce en ses abandons, la sorte d'inconscience que lui prêtent les conteurs rend sa conduite si naturelle qu'on ne peut leur en vouloir de l'indulgence qu'ils montrent pour ses écarts.

L'un des épisodes les plus fameux que nous content les proses françaises et Gottfried nous a été heureusement conservé aussi dans l'original en vers du poète normand Béroul. C'est un morceau tout à fait charmant.

Le roi Marc ne s'étant aperçu de rien de ce qui s'était passé entre Iseult et Tristan, ce dernier est demeuré son commensal et son ami. Cependant la faveur dont il jouit éveille la jalousie de certains courtisans :

A la cour avait trois barons
Ainz ne véistes plus félons.

Ils mettent tout en œuvre pour perdre Tristan, et parviennent, en effet, à jeter dans l'âme du roi des soupçons sur la fidélité de sa femme et la loyauté de son neveu. Pour le convaincre tout à fait, ils lui conseillent de se rendre auprès d'une fontaine ombragée par un grand tilleul, qui est le rendez-vous ordinaire des amants. Ils font monter le bon roi dans l'arbre, là il pourra tout voir, tout entendre. Les amants arrivent, en effet, chacun de son côté. Mais leur conversation est pleine de sens et de raison et n'a rien de répréhensible. C'est qu'Iseult, en

jetant les yeux sur la fontaine, avait vu réfléchie dans la source l'image du roi dissimulé dans les branches. Alors d'une façon charmante et pleine de finesse, elle prévient Tristan du danger qu'il court. Elle feint de croire que Tristan veut quitter la cour, afin de lui éviter à elle des reproches immérités.

Li Roy pense que par folie,
Sire Tristan vous ay aimé,
Mais Dieu connaît ma loyauté.

Quoi de plus naturel que Tristan lui soit dévoué. N'a-t-elle pas guéri sa plaie ! Mais les trois félons lui en veulent,

Et ils ont fait entendre au Roy
Que vous m'aimez d'amour vilaine.

Tristan a vite compris l'astuce, il répond sur le même ton, et il quitte Iseult en lui disant adieu, comme s'il était résolu à ne plus paraître à la cour. Le bon roi Marc est dans l'enchantement, bien convaincu de la vertu d'Iseult et de la loyauté de Tristan. Il rentre indigné contre les barons, et, pour leur prouver qu'il rend toute sa confiance à son neveu, il ordonne que le palais à toute heure soit ouvert à celui-ci, que Tristan y puisse circuler dans toutes les salles et même coucher dans la propre chambre du roi.

Grâce à la ruse d'un nain associé aux trois barons ennemis de Tristan, le roi finit cependant par être instruit de la vérité. Les deux coupables sont condamnés à être brûlés. Détail curieux, et qui donne une idée singulière des mœurs du temps, le poète

Béroul n'a pas un mot de blâme pour la femme adultère, ni pour son complice. Au contraire, il nous montre la ville en émoi, toute consternée à l'idée de voir mourir ces beaux amoureux. Le peuple s'assemble en tumulte autour du palais, et reproche violemment au roi d'avoir condamné Tristan et Iseult sans jugement :

Roi, trop feriez laid péché
S'ils n'étaient d'abord jugés.

Le ciel même intervient en faveur de Tristan, car nous dit le poète, « Dieu ne veut pas la mort du pécheur ». Et, en effet, Tristan réussit à se sauver presque miraculeusement, en faisant un saut prodigieux de la fenêtre d'une chapelle à un rocher voisin (appelé depuis le *Saut Tristan*) ; peu après, il délivre Iseult, que le roi, par un raffinement de cruauté bizarre, avait livrée à une troupe de lépreux. Les deux amants s'enfoncent alors dans la forêt de Morrois, où l'écuyer de Tristan, le brave Gouvernail, va les rejoindre. Là ils ont pour habitation une grotte, de la mousse pour lit.

C'est la partie la plus touchante et la plus poétique du roman, tant dans les versions rimées que dans les proses. L'intérêt des récits est renouvelé sans cesse par d'ingénieux épisodes qui traversent la vie monotone des amants. L'un des plus jolis est l'arrivée du chien de Tristan. Le fidèle animal s'est échappé du palais, il a flairé les traces de son maître et finit par découvrir sa retraite dans la forêt.

Du cri au chien li bois (re) tentit.....
Quand son seigneur vit et (re) connut,

Le chier, la queue, la querole
Qui voit com(me) de joès se molle,
Dire puet que ainz ne vit tel joie (1).

Et c'est grande joie aussi parmi les exilés, qui caressent la bête, lui parlent, le reçoivent comme un compagnon. Ce petit tableau d'observation est très délicatement rendu. Le brave Husdent, — tel est le nom du chien, — leur rend par la suite de grands services en allant à la chasse avec Tristan et en lui rapportant force pièces de gibier.

L'incident le plus important de cette partie du roman est la rencontre des fugitifs avec le roi. Marc avait appris que Tristan et Iseult vivaient dans la forêt de Morrois, mais il ne pouvait ou n'osait les y faire chercher et prendre. Un jour qu'il est en chasse, un espion l'avertit de leur présence dans une clairière, où il pourra les surprendre. Marc se glisse alors seul à travers les broussailles jusqu'à l'endroit indiqué, et c'est là qu'il voit dans la grotte Tristan endormi, étendu à côté d'Iseult sur le lit de mousse.

J'ai fait allusion déjà à cette scène (2). Elle est racontée de façons très diverses par les différents auteurs. Béroul nous montre le roi très courroucé et décidé à punir les coupables.

Sil les trouve moult les menace
Ne laira pas ne leur méfasse.

---

(1) Traduction : Le bois retentit des cris du chien.....Quand il a retrouvé et reconnu son maître, qui aurait vu le chien agiter la tête, la queue, pourrait dire que jamais il n'avait vu telle joie. Voyez le *Recueil* de Francisque Michel, tome Ier, page 81.

(2) Voir chaptre II, page 93.

Arrivé près de la grotte, il descend de cheval, ôte son mantel et pénètre dans la caverne, l'épée levée. Mais, au moment où il va frapper, il s'aperçoit qu'entre Iseult et lui, Tristan a placé un glaive nu.

Il est curieux de noter ici ce ressouvenir d'un usage germano-scandinave. De même, dans les *Nibelungen*, Siegfried place sur le lit nuptial, entre Brunnhilde et lui, son épée nue, quand il a conquis la vierge guerrière pour son ami Gunther. C'était le symbole du respect (1).

Le roi, à la vue de l'épée qui sépare les amants, s'arrête, hésite, et, finalement convaincu de leur innocence, il se retire après avoir ôté son large gant dont il recouvre le visage d'Iseult, afin de la protéger du soleil. Le continuateur allemand de Gottfried, Ulrich de Turrheim, a poétisé ce dernier détail en remplaçant le gant par des herbes et des fleurs que le roi répand à l'entrée de la grotte pour garantir Iseult des rayons du soleil.

Tristan écrit ensuite au roi pour le prier de consentir à reprendre la reine; ils vont se confesser chez un ermite, qui les absout quand il apprend que leur « folie » est l'effet d'un philtre, et Iseult

(1) Cet usage a laissé longtemps des traces curieuses dans les coutumes du moyen âge. Lorsque l'archiduc Maximilien épousa par procuration Marie de Bourgogne, en 1477, le seigneur qui le représentait entra dans le lit nuptial en bottes et en éperons; entre lui et la future, on avait mis une épée nue. Voyez les *Origines du droit français*, par Michelet. Le même trait est noté, toutefois, par Fr. Michel dans les *Mille et une Nuits*, par J. Grimm dans le *Pentaméron* et la chanson d'*Amys et Amiles;* enfin A. Stengler l'a récemment signalé dans l'Inde.

rentre à la cour, tandis que Tristan s'exile volontairement.

Telle est, du moins, la version de Béroul, et il y a un détail piquant à relever à ce propos chez le poète normand : si Tristan prie le roi de reprendre la reine, c'est que le philtre a cessé ses effets après trois ans, et que la lassitude est venue :

Seigneur, du vin duquel ils burent
Avez ouï, pourquoi ils furent
En si grand peine longtemps mis ;
Mais ne savez, ce m'est avis,
A combien fut déterminé
Li *lovendris*, li vin herbés.
La mère Yseut, qui le bollit
A trois ans d'amitié le fit (1).

Plus tard, Tristan cherchera encore à revoir Iseult, à la faveur de divers subterfuges, mais ce n'est plus la même passion profonde et irrésistible.

L'autre trouvère français, Thomas le Rimeur, semble être resté plus fidèle à la donnée primitive. Chez lui, les effets du philtre durent toute la vie. Aussi, l'attachement de Tristan pour Iseult demeure fatal jusqu'à la fin. Dans la version de Thomas, Tristan est, du reste, réintégré à la cour en même temps que la reine. Les deux amants sont découverts une troisième fois, et c'est alors seulement que Tristan est chassé définitivement, et exilé de Cornouailles. Mais la passion le retient et le rappelle sans cesse. Aux anciennes tribulations s'en ajoutent de nouvelles ; sous vingt dégui-

---

(1) Vers 2101 à 2108, du premier fragment publié par Francisque Michel, tome Ier, page 103-104.

sements Tristan reparaît à tout moment à Tintaguel, où réside Iseult.

Nous n'avons pas de cette partie du roman le récit du trouvère Thomas, mais on retrouve les principaux épisodes dans des petits poèmes séparés. Le plus important de ceux-ci est le poème connu sous le titre *la Folie de Tristan*. C'est un morceau extrêmement remarquable (1).

Tristan pense aux moyens de revoir Iseult pour soulager son tourment. Comme il est déjà fou d'amour, l'idée lui vient de se déguiser et de feindre la folie. Il tond ses cheveux, part pour la Cornouailles, arrive à la cour où, selon la coutume du moyen âge, on le reçoit sans difficulté. Les insanités par lesquelles il répond à toutes les questions qu'on lui pose, et qui durent beaucoup amuser les lecteurs naïfs du moyen âge, n'offrent plus pour nous qu'un intérêt relatif. Il déclare, par exemple, qu'il est le fils d'un *valerox* (?) et d'une baleine ; quand on lui demande son nom, il répond : J'ai nom Picous (2). Le sel du récit, c'est qu'en présence du roi, le prétendu fou rappelle à Iseult toute leur histoire, le philtre qu'ils ont bu et la série d'aventures qui suit. Iseult est profondé-

---

(1) Francisque Michel en reproduit deux versions : l'une dans le premier volume de son recueil, page 205, l'autre dans le second volume, page 89. Dans les notes ajoutées au deuxième volume, il donne aussi un récit en prose.

(2) Il y a différentes versions de cette aventure. Dans un récit en prose, Tristan déclare que son père fut *ung roucin* et sa mère une brebis. Dans un autre récit en vers, il se dit fils d'une baleine et déclare qu'il a été nourri par un tigre.

ment troublée par ces allusions au passé, sans toutefois reconnaître encore son amant (1). Brangien finit par découvrir la vérité, mais Iseult ne veut pas se laisser convaincre. Quand les femmes se sont retirées dans leurs appartements, un chien que Tristan avait jadis donné à Iseult fait fête au pauvre fou. Alors seulement, la reine avoue son aveuglement, et ils tombent dans les bras l'un de l'autre.

Au point de vue particulier où je me place, ce qui fait l'intérêt de ce récit épisodique, ce sont les fréquentes allusions à la tristesse de Tristan, à ses souffrances morales, ses constantes invocations à la mort, qui serait pour lui la délivrance.

Marie de France rapporte aussi un des épisodes de l'exil de Tristan dans son lai fameux du *Chèvrefoil.* C'est un des récits les plus charmants de notre vieille littérature.

Marie raconte comment Tristan,

Moult dolens, triste et pensif

d'être séparé depuis un an de s'amye Iseult, fait un voyage en Cornouailles, s'y cache dans les bois,

---

(1) Dans le récit en prose, Iseult, exaspérée par l'insolence du fou qui la regarde avec insistance, le frappe sur le cou, en disant : « Fol, pourquoy me regardez-vous? — Certes, répond-il, dame, fol suis-je; et sachez qu'il y a passé sept ans que je n'ai cessé d'être fou pour vous ; pour l'amour de Tristan, ne me touchez plus, car le boire amoureux que vous et lui bûtes en la mer ne vous est pas si amer comme au fol Tristan ». Iseult, seule, comprend cette cruelle allusion. Le roi, après s'être amusé des insanités du fou, part pour la chasse, et Tristan peut alors sans danger se faire reconnaître.

près de l'allée où il sait qu'Iseult se promène d'ordinaire, taille une branche de coudrier, y inscrit son nom et avertit la reine de sa présence. La reine ne tarde pas à passer par là, elle remarque les lettres sur la branche de coudrier et bientôt

Dedanz le bois celui trouva
Qui plus l'aimait que rien vivant.

La rencontre des deux amants est pleine de réserve. Iseult fait espérer à Tristan sa grâce prochaine et son rappel à la cour; puis, sans plus, ils se séparent en pleurant. Marie ajoute que, pour se souvenir mieux de ce que la reine lui avait dit,

Pour les paroles remembrer,
Tristan, qui bien savait harper,
En avait fait un nouveau lai :
Assez brièvement le nommerai,
Gotelef l'appellent en anglais (1),
Chèvrefoil le nomment en français.

Et elle nous explique pourquoi ce lai a été appelé ainsi : c'est que Tristan, dans une lettre qu'il avait adressée à Iseult, se comparait, lui et elle, au chèvrefeuille enlacé au coudrier et qui meurent dès qu'on tente de les séparer.

D'eux deux fut tout autresi
Com del chèvrefoil estait
Qui à la coudre (*coudrier*) se prenait :
Quand il est si (*en*) lacé et pris
Et tout entour le fût (*le tronc*) s'est mis,
Ensemble peuvent bien durer;
Mais qui puis les veut desœuvrer (*séparer*),

---

(1) *Gotelef* pour *Goatleaf*, bouc et feuille, en anglais correspond exactement à chèvrefeuille.

Li coudres meurt hativement
Et chèvrefoil ensemblement.
« Bele amie, si est de nous
Ni vous sans moi, ni moi sans vous. »

Le trait final n'est-il pas délicieux ?

Le *Donnets des amants*, poème érotique du XIIIe siècle, contient un autre épisode curieux.

Tristan, exilé en Bretagne et n'ayant pas revu Iseult depuis un an, pénètre seul, une nuit, dans le jardin du roi Marc. Il monte dans un arbre et là se met à contrefaire le chant des oiseaux les plus harmonieux; c'était un talent, nous dit le poète, que Tristan avait appris dès son plus jeune âge. Iseult, couchée près du roi Marc, reconnaît son ami à ce chant, mais ne sait comment elle pourra le rejoindre, car tous ses mouvements sont épiés par dix chevaliers et par un nain, plus terrible à lui seul que les dix chevaliers. Elle ne résiste pas cependant au désir de voir son ami, se lève, passe à travers les chevaliers endormis, et arrive à la porte du jardin. Elle tire la barre, mais le bruit que fait la chaîne, éveille le nain, qui court après la reine et veut la retenir par les bras. Celle-ci, furieuse, lui assène un tel coup sur la figure qu'elle lui fait sauter quatre dents et l'étend à terre tout ensanglanté. Aux cris poussés par le nain, le roi Marc accourt; mais, loin d'être courroucé, il reproche au nain de s'être mépris, et ajoute que Tristan ne peut être dans le voisinage et qu'on peut laisser la reine se promener en toute liberté dans le jardin. Iseult va droit à Tristan, et le poète termine en disant qu'elle n'avait fait que son devoir en se mettant en aventure et en péril pour un

homme qui, par amour pour elle, s'était fait passer pour fou.

Mais le plus étrange et le plus célèbre de ces épisodes, c'est celui du serment d'Iseult, que racontent Béroul et, d'après lui probablement, Gottfried de Strasbourg. Cet incident se place après la réconciliation du roi et d'Iseult. Celle-ci, Tristan parti en exil, demande une réhabilitation publique, et le roi y consent. Une grande assemblée est alors convoquée, à la Blanche-Lande (1), sous la présidence du roi Arthur. Toute la chevalerie s'y rend. Mais, pour y arriver, il faut traverser un gué, le gué de *Mal-Pas*. Tristan, au courant de ce qui se passe, convient avec un ami, le comte de Dinas, de se déguiser en mendiant et d'aller à ce gué attendre la reine, qui a été prévenue. Tout le cortège passe devant lui, s'amusant de ses insanités. Au moment où la reine va entrer dans l'eau, elle fait cabrer son cheval et déclare ne pouvoir franchir le gué sur son palefroi.

Tristan, déguisé en mendiant, se présente aussitôt, et il s'offre à la transporter sur l'autre bord. Iseult accepte, et, devant toute la cour, elle n'hésite pas à enfourcher cette monture plus docile :

> Iseult la belle chevaucha
> Jambe de ci, jambe de là.

---

(1) La Blanche-Lande est probablement une traduction française de l'appellation britannique donnée à l'endroit où se serait passé cet incident : *White Town, drêv wen*, en gallique, paroisse située près du pays de Galles. Il y avait aussi dans le pays de Galles (dans le comté de Caermarthen) une abbaye fondée du temps de Guillaume le Conquérant et nommée *Alba Lada*, en britanique *Whiteland* ou *Blancland Abbey*.

La cour s'assemble ensuite : Iseult est appelée à prêter le serment qu'elle n'a jamais failli à la foi conjugale. Sans se troubler, elle jure, sur les saints évangiles et par toutes les formules consacrées, que jamais homme ne la tint entre ses bras, hors son mari et le ladre qui vient de lui faire passer le gué :

Si m'aït Dieu et saint Hilaire
Ces reliques, ce sanctuaire,
Toutes celles qui cy ne sont
Et toutes celles de par le mont,
Qu'entre mes bras n'entra homme
Fors le ladre qui fit sor somme
Et me porta outre le gué
Et le roi Marc, mon épousé.

Gottfried complique le serment d'un jugement de Dieu, par l'épreuve du feu (1).

---

(1) On sait le rôle singulier joué au moyen âge par la coutume des *ordalies*, de l'épreuve par l'eau et le feu, qui devait prouver l'innocence ou la culpabilité d'un accusé. Ces moyens barbares et insensés de reconnaître la vérité semblent être d'origine germanique. L'épreuve par le feu figure dans les anciens chants scandinaves, et l'on sait que les coutumes germaniques avaient, en quelque sorte, incorporé une autre forme du jugement de Dieu, le duel judiciaire, dans la législation. Il faut ajouter que ces traditions se trouvent aussi aux Indes. Dans le *Ramayana*, la grande épopée de l'Inde, Sita demande à prouver son innocence par l'épreuve du feu. Au Cambodge, cette épreuve existait également. Dans les *Tristan* en prose, on trouve quelquefois l'épisode raconté tout différemment. Iseult est condamnée à boire dans une coupe magique fabriquée avec un tel art que les femmes qui avaient manqué de fidélité à leurs maris répandaient, en essayant d'y boire, la liqueur dont elle était remplie. Avant Iseult, toutes les femmes de la cour sont soumises à l'épreuve et elles s'en tirent si maladroitement que le roi Marc, dans le premier transport de

« Au nom de Dieu, raconte-t-il, Iseult prit le fer (rougi au feu) et le porta sans que sa main fût brûlée. Elle donna ainsi la preuve évidente que le très glorieux Christ se plie comme une manche; il se plie et s'arrange pour qui sait se plier d'après lui (1) ».

Ces derniers mots ne sont point une ironie. Gott-

---

colère, ordonne de préparer un bûcher pour y brûler toutes ces infidèles. Iseult seule subit l'épreuve avec succès. L'idée de cette épreuve a été, depuis, poétisée par les trouvères, et, dans *Amadis des Gaules*, au lieu d'une coupe, c'est une guirlande de fleurs qui s'épanouissent sur la tête de l'épouse fidèle et qui se flétrissent sur le front de l'inconstante.

La tradition de cette épreuve ne remonte pas moins haut que celle du feu. La loi lévitique prescrivait une épreuve de chasteté qui consistait à faire boire, à la personne soupçonnée, de l'eau dans le tabernacle. La Grèce et l'Egypte ont connu une initiation analogue. On connaît la fable de la fontaine Stygienne qui faisait connaître les coupables en élevant ses eaux. On trouve de nombreux exemples d'épreuves magiques du même genre dans les romans grecs. C'est un des traits peu nombreux de ressemblance entre ces romans et les romans de chevalerie. Les héroïnes grecques, toutefois, subissaient l'épreuve de fidélité dans une grotte ou dans quelque lieu retiré, tandis que dans les romans de chevalerie, la femme soupçonnée est toujours exposée aux yeux du public, au milieu d'une cour plénière ou d'une nombreuse assemblée. C'est là un trait vraiment curieux de mœurs.

(1) In Gotes namen greif siz an
Unt trug es dass siz niht verbrann;
Da wart wol geoffenbaret
Unde al der werlt bewaret
Daz der vil tugenthafte Krist
Wintschaffen als ein ermel ist;
Er füget unde suchet an
Do man'z an in gesuchen kan.

V. 1725 — 42.

fried est naïf; il croit sincèrement au repentir d'Iseult, qui a prié Dieu et la Vierge avant de se soumettre à l'épreuve, et c'est très gravement qu'il raconte le miracle dont bénéficie l'amante de Tristan.

Je ne gagerais pas que Béroul fût aussi naïf; il a soin de ne pas ajouter de réflexion à la scène du serment. Il se contente de nous raconter que tous les vassaux d'Arthur, convaincus de l'innocence d'Iseult, se déclarent ses champions. Tristan, sous l'armure d'un chevalier noir, combat ensuite et met à mort les trois barons qui, depuis le début de l'histoire, l'avaient poursuivi de leur haine. C'est la grande morale de ces temps, barbares encore quoique déjà si raffinés à certains points de vue : le vainqueur a toujours raison. Tristan trahit toutes les lois sociales, mais ce sont ses adversaires que le poète appelle des *traîtres* et des *félons* et qui succombent à la fin.

Pour complétér et clore cette analyse des vieux poèmes, il me reste à dire qu'après toutes ces aventures, Tristan, exilé et sans espoir de revoir Iseult, retourne finalement en Petite-Bretagne, son pays, y fait la rencontre d'une princesse qui se nomme aussi Iseult, mais *Iseult aux blanches mains*, fille du roi Hoël, d'après certains conteurs; et il l'épouse, détail intéressant, à cause de l'analogie du nom et en souvenir de la première Iseult, « s'amye », la vraie, l'unique. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus loin.

Ce qu'il importe de remarquer, c'est le dédain absolu de Wagner pour ces nombreux épisodes. Il s'est volontairement privé des ressources que

ceux-ci auraient pu lui offrir au point de vue de la diversité de l'action dramatique, des situations et de la variété du spectacle. Bien certainement, si quelque dramaturge français s'était avisé de s'inspirer des aventures de Tristan et Iseult la blonde, pour en tirer un drame ou un opéra, il aurait cherché à utiliser tout au moins les péripéties les plus caractéristiques. Seulement, nous aurions eu de la sorte, non le drame profond et passionné que nous a donné Wagner, mais un opéra panoramique à ajouter à la série qui comprend *Roland à Roncevaux*, *la Reine Berthe*, *le Roi d'Ys*, *Hérodiade*, *Esclarmonde*, *Sigurd*, ceci soit dit sans vouloir diminuer la valeur musicale de ces productions. Je me place uniquement au point de vue poétique et dramatique.

Combien Wagner a eu raison de tailler dans ce fatras de petites anecdotes et de s'en tenir strictement à ce qui fait le fond même du drame, à cette seule joie poignante, à cette seule souffrance tant désirée : l'amour, histoire éternelle, toujours semblable et toujours nouvelle, et que chacun croit unique à mesure qu'elle le charme ou le torture !

Combien son œuvre a gagné en portée poétique et philosophique, combien elle s'est élevée de s'être dégagée des broderies délicates, mais parasites dont la légende primitive s'était enguirlandée en ses adaptations successives ! Tout ce qui nécessairement devait donner prise à l'esprit grivois a été élagué, et ainsi ce drame, qui se développe tout entier sur une situation en somme irrégulière, demeure une œuvre de haute moralité. Le poète ne s'amuse pas aux détails plaisants ou douloureux de

l'aventure. Il prend le sujet de haut, dans sa totalité, il nous montre ce qu'il y a de terrible dans l'amour débarrassé de toutes les préoccupations sociales, dans l'amour tel qu'il est profondément enraciné dans la nature humaine, l'amour force élémentaire qui nous a asservis tous, indistinctement, et toujours a soulevé en nous les révoltes du sentiment contre la raison. C'est par là que l'œuvre révèle les profondeurs tristes de la vie.

Aussi l'acte fatal, la faute inévitable qui perdra Tristan et Iseult n'est-elle pas considérée comme une chose frivole; la longue et passionnée scène d'amour qui remplit d'un bout à l'autre tout le deuxième tableau n'est pas un duo érotique comme il s'en rencontre tant parmi les opéras à la mode. C'est un épisode profondément sérieux, un incident sombre, et douloureux comme une chose où se mêlent les fatalités cruelles. Sur les tumultes du sang et de l'âme qui entraînent les amants dans leur tourbillon, passe le souffle des tempêtes mortelles.

En vain la fidèle Brangæne veut détourner la catastrophe qui menace; le destin est déchaîné, sa proie ne peut lui échapper. Les noces ont été célébrées. Iseult est maintenant l'épouse du roi Marke, mais celui-ci n'est pas l'élu de son cœur. La loi morale commande la fidélité à l'époux, la nature veut la fidélité au choix du sentiment.

Voilà le conflit.

Iseult se précipite nécessairement, avec l'irrésistible aveuglement de la passion, dans l'abîme entr'ouvert devant elle. Elle n'a pas le choix.

Voilà la tragédie.

Elle a donné rendez-vous à Tristan dans les jardins du palais pendant que le roi est à la chasse. La nuit, calme et sereine, répand son charme voluptueux et grisant sur la femme déjà inconsciente ; et l'angoisse de l'attente achève de la troubler. Le son du cor sonnant l'hallali des chasseurs arrive encore à l'oreille de la vigilante Brangæne. Elle supplie sa maîtresse d'être prudente, de ne pas s'exposer : les chasseurs ne peuvent être loin, voici justement la fanfare du cor qui, de nouveau, est apportée par la brise du soir. Mais Iseult ne l'entend pas. Elle n'écoute que le murmure délicieux de la source qui berce son désir amoureux et sa fièvre.

Que du moins elle songe à Tristan, qui est menacé. Prends garde à Melot, lui dit Brangæne, il est le traître ; l'œil de l'ennemi épie le bien-aimé ; cette chasse nocturne, décidée si promptement dans le conseil, est une ruse de Melot ; Brangæne a surpris le regard de l'écuyer du roi, cherchant dans l'attitude de Tristan la confirmation des soupçons que la perfidie lui avait inspirés.

Iseult ne veut rien croire ; ce qui rend Melot suspect aux yeux de Brangæne, le rend cher aux siens. Elle tient Melot pour l'ami loyal de Tristan ; c'est par pitié pour leur tourment amoureux qu'il a proposé cette partie de chasse.

Ainsi, rien ne peut dessiller ces yeux qui ne veulent point voir. « Epargne-moi le supplice de l'attente... Déjà la nuit a versé son silence sur les bois et la plaine ; elle m'emplit le cœur d'un frisson délicieux ». L'âme d'Iseult est déjà dans le pays du rêve, et elle ordonne à Brangæne d'éteindre

le flambeau qui brûle devant la porte du palais, signal attendu par Tristan.

Mais Brangæne résiste encore ; elle supplie et prie.

— Oh ! laisse brûler la torche protectrice, laisse-la te montrer le péril ! O désespoir ! Fatale erreur ! Elle s'accuse d'être l'ouvrière de tout le mal. Si, au lieu du philtre d'*amour*, elle avait naguère versé le philtre de *mort*, Iseult ne souffrirait pas présentement l'opprobre et la honteuse misère où elle est.

Mais Iseult répond : « Ce n'est pas toi, Brangæne, qui es coupable, c'est l'Amour, c'est dame Minne, reine des courages les plus intrépides, créatrice des mondes, à qui la vie et la mort sont soumises (1), c'est sa puissance qui m'a soustraite à la mort. C'est dame Minne, c'est l'Amour qui a pris en otage celle qui était vouée à la mort. Je dois obéir ».

---

(1) « *Des Kühnsten Muthes Königin, des Weltenwerdens Walterin; Leben ùnd Tod sind ihr unterthan* ». Aucune version française ne peut rendre la force de ces expressions imagées et prodigieusement suggestives. On sait que *Frau Minne*, dame Minne, est la personnification de l'amour dans la poésie germanique, et correspond, mais non d'une façon absolue, à Vénus. Le mot *Minne* (du vieux germanique *meinan*, se souvenir, songer) ne s'appliquait primitivement qu'à l'amour considéré comme sentiment. Les premiers *Minnesænger*, ou chanteurs d'amour, n'avaient pas d'autre objectif que de chanter ce sentiment avec toutes ses délicatesses et ses nuances ; c'est l'exaltation amoureuse, en un mot, que désigne d'abord le mot *Minne*. Plus tard, le sens s'élargit, et *Minne* comprend désormais indistinctement l'amour pur, le sentiment et la passion charnelle. Dans ce sens, *Frau Minne* et Vénus sont des termes à peu près identiques.

Ainsi, Iseult nous révèle elle-même la fatalité qui l'entraîne. Il n'y plus de raison, il n'y a plus de conscience dans cette âme; elle est en proie à l'aveuglement fatidique, et la vie même ne compte plus pour elle. Tout à l'heure, Iseult aspirait à la mort, parce qu'elle se croyait dédaignée; maintenant, elle aspire à la mort, parce qu'elle est tout entière la proie de l'amour.

— « Dame Minne peut préparer l'issue, amener la fin, me choisir le sort, me conduire au terme qu'elle voudra, je suis sa vassale (1) ».

Ainsi se complète et s'explique, dans le drame et par la scène, le symbole que Wagner avait enfermé dans le breuvage magique, les deux idées de mort et d'amour restent étroitement mêlées; la suprême exaltation de la vie se confond en Iseult avec l'aspiration à l'anéantissement. C'est là une profonde, une grande pensée. Cette soif de mort est exprimée dans tout l'acte avec une intensité croissante, et c'est ce qui élève la scène qui va suivre au rang des plus belles créations de la poésie. Iseult a déjà fait le sacrifice complet d'elle-même, lorsqu'elle s'élance enfin, en proie à la folie du néant, vers cette torche allumée qui éloigne Tristan.

Remarquez avec quel art, quel surprenant à-propos, Wagner oppose et enchaîne les symboles

---

(1) Wie sie es wendet,
Wie sie es endet,
Was sie mir kühret,
Wohin mich führet,
Ihr ward ich zù eigen !

Ces vers sont d'une admirable concision.

les uns aux autres. Cette torche est, elle aussi, une image. Elle symbolise les obstacles, l'odieuse réalité, dont la nuit seule va les délivrer, cette nuit tant souhaitée qui ne sera complète que dans la mort ! Aussi, lorsque Iseult, dans son égarement, s'écrie enfin : « O lumière, fusses-tu le flambeau de ma vie, je t'éteins sans trembler », et que, d'un grand geste tragique, comme dans un accès de fureur sainte, elle retourne la torche et l'étouffe sur le sol, on sent bien que la mort approche avec l'amour. C'est dans l'œuvre un moment incomparable (1).

Si passionnée que soit ensuite l'étreinte des deux amants, si troublante que soit la poésie de leur langage, accentuée encore par la magie des sons, la grande tristesse du Destin inéluctable plane sur leurs effusions et en idéalise la fureur passionnée. Ce qu'ils se disent, d'ailleurs, nous transporte très loin et très haut dans les sphères du sentiment pur, bien au-dessus des réalités.

Après les premières questions nécessaires, qu'expliquent la situation, la longue attente, la séparation si cruelle des amants : « Est-ce bien toi ? Sont-ce tes yeux ? Est-ce ta bouche, ta main ? Que de temps sans te voir ! Te voir si près de moi et te savoir si loin ! » — d'un coup d'aile puissant le poète nous élève vers les sphères éthérées. Ce n'est

---

(1) Il y a peut-être ici un ressouvenir classique, involontaire ou conscient, je ne sais. La torche allumée à l'entrée du burg d'Iseult rappelle le flambeau que, selon la légende hellénique, Héro allumait chaque soir sur la tour du temple, pour signaler sa présence à Léandre sur les rives d'Abydos.

plus le duo passionné de deux amants qui s'enlacent, c'est le chant rythmé de deux âmes qui disent la douceur et l'amertume de leur illusion, qui confessent la mutuelle erreur de leur conscience, se complaisent avec un raffinement cruel dans l'exaltation de leur commun malheur, et qui, dans leur extase enivrée, aspirent à l'anéantissement dans la nuit, dans l'éternelle nuit où cesse tout mensonge.

Depuis que *Tristan* a été publié, il se passe, à propos de cette scène, un phénomène étrange et bizarre. On lui reproche d'être un dialogue métaphysique, inspiré des théories pessimistes de Schopenhauer, auquel il est impossible de rien comprendre, car, dit-on, cette soif de la mort chez des amants qui, malgré les obstacles, s'appartiennent, en somme, en ce moment, est illogique et ne se peut expliquer.

Je ne sais qui a, le premier, formulé cette appréciation. Elle a fait fortune, c'est un des lieux communs de la critique à propos de Wagner : le « duo » de Tristan et Iseult est une dissertation essentiellement philosophique, où l'auteur a mis en vers et en musique des idées de Schopenhauer (1).

---

(1) C'est probablement Gaspérini qui, le premier, a dit, à propos de la scène d'amour, que Tristan et Iseult étaient des élèves de Kant (!), de Schopenhauer, de l'école indienne. M. Adolphe Jullien, dans sa grande biographie de Wagner, répète le mot aveuglément; Mme Henriette Fuchs l'aggrave dans son livre *l'Opéra et le Drame musical*, une œuvre d'amateur, tout à fait superficielle ; *hallucination et hystérie*, voilà, pour elle, tout le duo; M. de Fourcaud, dans sa lettre à la *Revue du Monde musical et dramatique*, sur

Certes, l'influence de Schopenhauer est sensible dans *Tristan*, elle est indéniable, Wagner lui-même l'a formellement avouée. C'est une histoire connue qu'au moment où il travaillait aux premiers actes de la partition de *Siegfried*, le poète Herwegh lui apporta, un jour, les écrits du philosophe de Francfort. Leur lecture fit sur lui une impression d'autant plus profonde que les théories de Schopenhauer sur la morale, sur l'esthétique, et particulièrement sur le « renoncement à la volonté de vivre », comme solution unique aux incompatibilités de l'existence, correspondaient en beaucoup de points aux propres théories de Wagner. Le poème des *Nibelungen* tout entier, antérieur cependant à l'étude de Schopenhauer, pourrait, à la rigueur, être considéré comme une illustration poétique du *Monde comme Volonté*. Wotan, en particulier, est, avant la lettre, un personnage conçu absolument dans l'esprit de la philosophie du pessimisme schopenhauerien. On pourrait aller plus loin même, et dire, sans trop forcer le caractère des poèmes antérieurs, que *Lohengrin*, *Tannhæuser*, et même le *Vaisseau*, offrent de nombreux points de rapprochement avec les idées de Schopenhauer. Wagner aurait donc pu concevoir le poème de *Tristan et Iseult* tel qu'il est, sans la circonstance fortuite qui le mit en rapport avec le philosophe francfortois. Il y trouva, en somme, analysé théoriquement ce que depuis longtemps

---

les représentations en mai 1880, à Munich, s'effarouche des *raffinements métaphysiques* et de la *subordination trop visible des faits aux idées*. Ainsi de suite.

son propre sentiment lui avait révélé, et ce qu'il avait exprimé, en artiste, dans ses œuvres. Schopenhauer le confirma simplement dans ses propres idées philosophiques (1).

Il n'en reste pas moins que *Tristan* fut conçu et exécuté immédiatement après l'étude des ouvrages de Schopenhauer, qu'il porte les traces de cette étude. Seulement, ce n'est pas, comme on le fait généralement (2), dans la scène d'amour du deuxième acte qu'il faut aller les chercher. C'est là peut-être que les rapports avec Schopenhauer sont le moins directement sensibles.

Son influence est, pour dire le vrai, dans la donnée générale de l'œuvre, dans la conception même du drame d'amour ou plutôt de l'amour, dans le caractère imprimé dès le début au conflit passionnel, conflit accentué d'une façon si violente et si profonde qu'il n'y a qu'une issue : *la mort* (3). Les

(1) Ce qui le prouve, c'est la lettre à Liszt où il lui parle pour la première fois de Schopenhauer. Cette lettre est de la fin de 1854. « Tandis que ma musique (la *Walkyrie*) avance lentement, lui écrit-il, je suis en ce moment absorbé par un homme qui est tombé dans ma solitude — littérairement parlant, — comme un don du ciel. C'est Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant -- Son idée fondamentale de la négation finale du Vouloir Vivre est terriblement sombre, mais elle seule donne la solution. *Pour moi, naturellement, elle n'est point nouvelle.* » Voir aussi la lettre à Liszt du 7 juin 1855.

(2) Voyez, par exemple, le chapitre consacré à *Tristan* dans le livre de M. Ad. Jullien. « C'est là, c'est dans ce morceau, dit-il textuellement, que Wagner a *développé surtout* les idées de Schopenhauer, et l'on avouera que le moment du drame est au moins singulièrement choisi. » Pages 162 et suivantes.

(3) Sur ce point, *Tristan* rencontre absolument la théorie de Schopenhauer sur l'amour. La thèse fondamentale de celui-ci est

premiers mots d'Iseult sont un appel à la Divinité sombre, et son dernier chant est un hymne à la Nuit sans lendemain. La première pensée de Tristan est de boire le breuvage d'oubli, de l'*éternel oubli*, sa dernière consolation est de fermer les yeux dans les bras de la bien-aimée.

Voilà les deux points extrêmes du drame. Au fond, cela est très simple, très clair, très humain et même très naturel. C'est le drame banal des amours contrariées, qui se termine, dans la vie ordinaire, par le réchaud ou par la noyade. La *soif de la mort*, chez les amoureux, n'a rien d'inintelligible ni d'illogique; elle est normale, dès que se trouvent réunis les éléments essentiels du conflit passionnel, dès qu'entrent en jeu les incompatibilités sociales ou morales d'où naissent les drames

---

que la passion n'est, à proprement parler, que la Soif de vie, *la Volonté de Vivre du nouvel individu* que l'homme et la femme peuvent procréer. L'amour est une illusion de l'instinct obéissant à la loi supérieure de la conservation de l'espèce. L'attente d'un bonheur sans fin dans la satisfaction de leur amour, qui hante tous les amants, n'est qu'une chimère dont la nature se sert pour tromper l'individu : Chimère si rayonnante que celui qui ne peut l'atteindre tombe dans le plus profond dégoût de la vie, et ne cherche qu'à mourir : « Car, dit Schopenhauer, l'individu est un vase trop fragile pour supporter le désir infini de l'espèce, concentré en sa seule personne. La seule issue alors c'est le suicide ». Tristan et Iseult, dans la conception de Wagner, sont tous deux dans ce dernier cas C'est peut-être dans ce sens que, tout au début du drame, Iseult, se raidissant contre sa propre faiblesse, devant son désespoir amoureux, dit d'elle-même : « *Entartet Geschlecht un werth der Ahnen*, race dégénérée, indigne des aïeux ». En dehors de cette atmosphère générale, fondamentale du drame, il n'y a pas, dans *Tristan*, une ligne, pas un mot, qui puisse être directement rapporté aux œuvres du philosophe.

de cette espèce. Les Werther n'existent pas seulement dans les romans; il en meurt tous les jours : *sed ignotis perierunt mortibus illi*, mais ils s'en vont de morts inconnues.

Etant donnés ce point de départ et ce point d'arrivée, la grande scène d'amour du deuxième acte est exactement ce qu'elle devait être. C'est une effusion essentiellement *lyrique* de tous les sentiments que peut provoquer ce seul moment d'extase absolue et de possession morale dans la situation prodigieusement tendue où se trouvent Iseult et Tristan. L'aspiration à la mort n'est pas une fantaisie philosophique, un développement arbitraire; elle est l'expression nécessaire de l'état d'âme des amants.

Qu'y a-t-il, en effet, dans le long dialogue par lequel débute la scène d'amour. Après avoir exprimé la joie de se retrouver, Iseult et Tristan s'étonnent de l'aveuglement qui les a tenus éloignés l'un de l'autre. Ils ne s'expliquent pas comment ils ont pu méconnaître leurs véritables sentiments à ce point qu'ils étaient prêts de sacrifier leur vie à leur haine illusoire. Bienheureux *breuvage de mort*, s'écrie alors Tristan, puisque c'est lui qui m'a dessillé les yeux. L'allusion au philtre évoque, chez Iseult, plus cruelle que jamais la conscience de sa situation. Elle se sait aimée maintenant, et cependant elle est liée à l'époux qui lui a été donné malgré elle. « Comment l'ai-je pu supporter, comment puis-je le supporter encore? »

Par une gradation insensible mais toute naturelle, ils en arrivent ainsi à souhaiter la mort, seule solution au terrible et insoluble problème

moral qui se pose devant eux, la mort qu'ils appellent la *nuit sainte de l'éternelle, de l'unique vérité*, parce qu'elle mettra fin au mensonge de leur vie.

Ainsi leur conversation n'est pas celle de deux amants que les fureurs de la passion emportent, mais celle de deux âmes qui, dans leur désespoir d'amour, pressentent déjà l'au-delà, la vie supérieure sans souffrance, sans limite.

Assurément, ce n'est point là un dialogue ordinaire; il ressemble peu à ce que les librettistes nous ont habitués à considérer comme l'expression des suprêmes exaltations du cœur. Mais il n'y a rien qui se rattache de près ou de loin à la philosophie de Schopenhauer. Ce qui n'y est pas surtout, c'est une transcription poétique plus ou moins libre d'idées chères au philosophe de Francfort. Wagner était trop profondément artiste pour introduire des spéculations philosophiques en une œuvre de pure poésie. Le pessimisme qui se traduit dans ce dialogue est ici du sentiment le plus naturel, le plus juste et le plus profond; et la forme qu'il revêt est du lyrisme le plus pur et le plus nettement caractérisé.

Seulement, et c'est, je crois, d'où viennent toutes les erreurs, cette scène est, du commencement à la fin, écrite dans une langue très subtile et très métaphorique. Tout y est symbolique, les images se substituent les unes aux autres, les mots détournés de leur sens propre étendent à l'infini leurs significations, et le dialogue qui, au fond, se développe tout entier sur les sentiments évoqués par la situation, prend, en apparence, une allure abstraite et métaphysique.

Ainsi, après les premiers épanchements, dans l'ivresse du Revoir, doucement Tristan reproche à Iseult de l'avoir si tardivement appelé. Son impatience eût voulu que l'éclat de la torche qui l'empêchait d'approcher se fût éteint en même temps que la lumière du jour pendant lequel il leur est interdit de se voir face à face. Les mots *lumière* et *jour* résument dans sa bouche les hostilités qui les menacent tous deux, tous les obstacles qu'ils ne peuvent vaincre. Par opposition, la *nuit* est l'image de tous les éléments qui les secondent, elle est la protectrice. Les deux personnages symbolisent ainsi, dans les idées de *nuit* et de *jour*, d'*ombre* et de *lumière*, leur propre situation, et se servent de ces symboles comme termes fixes de comparaison (1). Par un jeu d'esprit très favorable au développement poétique, ils dialoguent en rapportant tous leurs sentiments à ces deux termes.

« O jour, lumière perfide et jalouse, s'écrie Tristan, que ne puis-je étouffer ton éclat, de qui viennent toutes les souffrances ! »

Iseult lui répond sur le même ton :

« Oui, maudit le jour, puisque c'est lui qui causa *ton erreur* et te conduisit en Irlande pour demander ma main au nom du vieux roi Marke ! »

Tristan reprend : « Oui, c'est le jour, c'est sa

---

(1) N'est-ce pas dans le même sens symbolique que dans la *Phèdre*, de Racine, Œnone dit à sa maîtresse :

« Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, Madame ; et, prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher ! »

(Acte Ier, scène III.)

clarté trompeuse, c'est le rayonnement dont il t'entourait qui m'ont ébloui. Je croyais ne pouvoir t'aimer, je voulus pour toi, pour ta beauté, l'éclat d'un trône, méconnaissant ainsi ce que la nuit me cachait », — c'est-à-dire méconnaissant mes propres sentiments.

Et Iseult continue : « Perfide clarté du jour, par elle abusée à mon tour, j'ai dû te mépriser et te maudire, moi qui t'entourais d'un ardent amour ! Combien saignait ma blessure, lorsque le *jour* me montrait mon ennemi dans celui que j'adorais follement. Cette lumière, je voulus la fuir, t'entraîner avec moi là-bas dans la *nuit* profonde qui me promettait la fin de ce mensonge, je voulais te livrer avec moi à la mort. »

— « La douce mort ! reprend Tristan ; je l'eusse acceptée avec reconnaissance ; mais, au moment où mon *jour* (ma vie) allait finir, la clarté illumina mon âme », c'est-à-dire je vis la vérité, je reconnus mon erreur et ton amour.

— Hélas ! le philtre a trompé ton désir.

— Béni soit-il, ce breuvage, puisque sur le seuil de la mort, il m'a laissé entrevoir l'empire fortuné de la *nuit*, puisqu'il a chassé les lueurs décevantes du *jour* et m'a ainsi révélé l'image qui reposait méconnue au plus profond de mon cœur ! »

Tout cela est d'une limpidité absolue. Vaine illusion, erreur, mensonge, perfidie, le mot *jour* comprend finalement tout cet ensemble d'idées. De la sorte, grâce à la série de rapports qu'ils évoquent par le sens figuré de plus en plus étendu qui leur est attribué, ces simples vocables, *Jour* et *Nuit*, ont pris une extension et acquis une intensité

expressive extraordinaire. La nuit révélatrice de la vérité, c'est-à-dire la mort qu'ils ont cru boire en vidant le philtre, a chassé le jour, c'est-à-dire l'erreur. Dès ce moment, il n'y a plus pour eux que mensonge dans la vie. Nuit et Jour sont devenus synonymes de vie et de mort.

« Voués à la nuit (mort), le jour perfide (la vie) peut nous éloigner l'un de l'autre par ses artifices, mais non plus nous séparer. Gloire, honneur, puissance, richesse, tout s'est dissipé au soleil comme une poussière subtile. »

Un seul désir leur reste, c'est celui de l'affranchissement définitif ; une seule et ardente aspiration, l'aspiration vers cette nuit sainte, qui se confond déjà dans leur pensée avec l'idée de la mort. C'est un sentiment identique à celui qu'exprime Mme Guyon (1), dans les *Torrents spirituels* : « Midi de la gloire, jour où il n'y a plus de nuit, vie qui

---

(1) Mme Guyon, de son nom de jeune fille Jeanne-Marie Bouvier de la Motte, née à Montargis (Loire), en 1648, morte à Blois, en 1717, célèbre écrivain mystique qui fut l'objet de persécutions cruelles de la part du clergé officiel et particulièrement de Bossuet en raison de ses théories mystiques. Son idée fondamentale est l'identification de l'âme au présent éternel de Dieu. Elle prêche, selon le joli mot d'Henri Martin, une foi qui n'a pour objet aucune vérité révélée, aucun mystère de Jésus-Christ, aucun attribut de Dieu, aucune chose quelconque, si ce n'est Dieu lui-même ou l'être en soi dans son unité et sa simplicité absolues. Dans son principal ouvrage, *Torrents spirituels*, elle définit ainsi elle-même ses sentiments : « L'âme ne voit plus Dieu comme d'instinct et *hors d'elle*, mais comme l'ayant en elle. Plus de désirs, plus même d'amour, de lumière, ni de connaissance ; mais *l'identité.* » On sait que Mme Guyon eut une grande influence sur Fénelon.

ne craint plus la mort dans la mort, parce que la mort a vaincu la mort même ».

Le renoncement à la vie n'a même plus rien de douloureux, il est le vœu naturel de ces deux âmes, égarées dans leur rêve, émigrées de l'existence, et qui ne vivent plus qu'en elles-mêmes, dans la passion infinie.

Voilà comment s'expliquent le calme et la paix que respire leur invocation dernière : « Nuit sereine, nuit d'amour, descends sur nous ! donne-nous l'oubli, recueille-nous dans ton sein, affranchis-nous de l'univers ! »

Ce n'est pas, comme le croient la plupart des commentateurs français, une invocation à la nuit protectrice des amours terrestres ; c'est une invocation à la mort.

« Désir délicieux de l'éternel sommeil sans apparence et sans réveil ! » chantent-ils en éteignant la dernière flamme de passion dans un muet embrassement.

Le poète nous rend sensible ici cette exaltation indéfinissable, mais intense, qui indistinctement élève tous les amants au-dessus des réalités, qui, à leurs désirs physiques, donne un vêtement hyperphysique, et qui fait, en somme, que l'amour est un épisode poétique, même dans la vie de l'homme le plus prosaïque.

Il est vraiment singulier que ce développement si logique et si vrai de la passion, jusqu'au point où elle s'éthérise et fait abstraction de la vie réelle, n'ait pas été saisi, qu'il ait à peine été entrevu par quelques commentateurs.

Dans son incompréhension, l'un des biographes

les plus marquants de Wagner va jusqu'à vouloir démontrer qu'en dépit de ses « prétentions à la philosophie, l'auteur de *Tristan* avait bien dû s'en tenir au lieu commun de *morale lubrique*, dont parle Boileau ! » Il est clair qu'en partant d'un tel point de vue, le dialogue de Tristan et Iseult a dû lui paraître une chose inintelligible ; le sens des aspirations idéales des deux personnages devait nécessairement lui échapper. Aussi conclut-il que leur langage exalté, leur désir d'une fusion indissoluble dans un au-delà vaguement entrevu, ne se peut comprendre au milieu des réalités tangibles qui les enlacent.

Dans un autre ordre d'idées, un écrivain dont le puritanisme s'effarouche des véhémences passionnées de *Tristan*, M. William Cart, se méprend plus étrangement encore. *Tristan* est à ses yeux l'œuvre la plus malsaine, la plus dangereusement immorale de l'art moderne. Il a pour sujet, dit-il, « comme tous les romans français d'aujourd'hui, un amour coupable, doublé d'une trahison ». Et il ajoute : « La mort du couple félon n'est pas une *punition*, mais la *récompense* de ses aspirations au néant ». Sans s'en douter, M. William Cart travestit de la sorte le sentiment fondamental de l'œuvre. A aucun moment du drame, — et avec raison, — Wagner n'évoque, même de loin, l'idée d'une récompense ou d'un châtiment. Ces deux notions opposées n'ont rien à voir avec l'art ; elles sont du domaine de la morale ou de la justice sociale, et Wagner, comme artiste, n'avait pas à les y introduire. Il se borne à mettre sous nos yeux le tableau émouvant des maux que provoque la passion, à

ranimer devant notre souvenir, merveilleusement ornée par la légende, la poésie et la musique, l'histoire d'un de ces couples d'amants tragiques, morts volontairement ou tués par l'amour. La mort ne nous est représentée ici ni comme un bien, ni comme un mal, elle est simplement la *délivrance,* la *solution seule possible* à un conflit passionnel sans issue et, par là même, immensément douloureux, dont le spectacle, loin d'être immoral, serait plutôt, s'il était indispensable d'en tirer une conclusion pratique, de nature à inspirer de salutaires réflexions. Dans l'interminable théorie des victimes si touchantes de la passion, des suicidés et des désespérés qui attendent de la mort la fin de leur souffrance, Tristan et Iseult occupent même une place bien à part. Comme Didon, il leur est doux de mourir, *juvat ire sub umbras*, mais il ne vont pas volontairement vers les ombres, se soustrayant à la vie comme des êtres médiocres, pour mettre fin seulement à leurs maux ; ils y vont fatalement, mais sans effroi, sans aucune des honteuses angoisses qui hantent l'imagination à l'idée de la mort, sans aucun souci d'éviter la souffrance, mais par un élan purement idéal d'union, par un commun désir de se fondre indissolublement l'un avec l'autre, d'accomplir dans le mystérieux au-delà l'intime et absolue jonction des âmes.

Cette aspiration à une fusion s'exprime d'une façon très explicite dans la seconde partie de la scène d'amour.

En vain, la voix de la vigilante Brangæne, du haut de la tour, jette-t-elle aux amants éperdus l'avertissement salutaire : « Seule, je veille dans la

nuit. Vous à qui sourit le rêve, prenez garde, prenez garde ! »

Loin de les tirer de leur égarement, cette brusque intrusion de la réalité fait rebondir leur exaltation.

— Entends-tu, bien-aimée?

— Laisse-moi mourir !

— Le jour va venir.

— Qu'importe ! laisse la mort vaincre le jour !

La mort, la mort, toujours la mort ! Tristan l'appelle, car en elle seule il trouvera la satisfaction de son désir.

— Mais notre amour ne s'appelle-t-il pas Tristan *et* Iseult ? lui dit l'amante inquiète. Et si Tristan mourait, cette syllabe *et*, ce lien charmant qui nous unit, ne serait-il pas anéanti ?

Et Tristan répond : « La mort anéantirait seulement *ce qui nous sépare*, ce qui empêche Tristan d'aimer Iseult toujours, de vivre pour elle seule éternellement. Morts tous deux, nous serions morts *inséparés*, *unis à jamais*, *sans fin*, sans réveil, confondus dans le sein de l'amour ».

Ni vous sans moi, *ni moi sans vous*, avait déjà dit Marie de France. Dans un roman tout récent, nous retrouvons encore le même sentiment, finement analysé et, par un parallélisme curieux et peut-être insoupçonné de l'auteur lui-même, aboutissant à l'énoncé d'une théorie de l'amour non pas identique, mais semblable à celle de Wagner. C'est de *Cadeau de noces* de M. Jean Psichari que je veux parler. Pour lui, comme pour Wagner, l'amour *vrai* est si profond, si complet, si absolu, qu'il implique de la part des amants le don complet de leur énergie vitale. S'ils ne se sont aimés qu'une heure,

il n'importe; du moment qu'ils se sont aimés, leur amour sera éternel. Il n'y a pas de passé pour l'amant. Il ne se rappelle pas; *elle* est sans cesse devant lui et sa passion ne connaît pas le temps. C'est un moment unique qui continue. C'est l'événement le plus important et le seul qui compte dans l'histoire d'une âme, et il reste tout à fait indépendant de ce que M. Psichari appelle joliment le geste physique : le baiser est un accident qui peut ne pas se produire, l'amour n'a pas moins sa réalité. Possession est presque un mot vide de sens. Bien que séparés, les amants peuvent être heureux dans leur rêve d'amour et éprouver dans sa plénitude la sensation ineffable de la vie : « Aimer, être aimé ! mais surtout savoir que l'on aime et qu'on est aimé ! Comment résister à cette joie qui détruit ? » Et M. Psichari nous montre un amant qui, à l'exemple de Tristan, meurt consumé par la flamme qui le dévore et pour qui cette mort est une ivresse, parce que le but de la vie est atteint par cela seul qu'il aime et qu'il est aimé.

Ainsi, la mort pour Tristan et Iseult n'est pas un renoncement, un sacrifice, elle est, au contraire, un délice complémentaire de la vie, parce que c'est d'elle que renaîtra la vie des âmes désormais unies à jamais, confondues en une seule entité. C'est, en d'autres termes, l'idée de Platon interprétant le mythe grec qui, en supprimant le dédoublement physique de l'être humain (1), avait sym-

(1) On sait qu'Aristophane, dans le *Banquet de Platon*, attribue à celui-ci la pensée qu'à l'origine notre espèce était hermaphrodite ; depuis qu'elle s'est dédoublée, chacune des moitiés cherche inces-

bolisé d'une façon plastique l'aspiration ardente de l'humanité vers l'unité, le désir inassouvible de l'âme de se fondre indissolublement avec l'être aimé.

Nous voilà bien loin de Schopenhauer et de Wagner. Mais il fallait bien montrer que si le philosophe de Francfort peut revendiquer une part dans la conception du grand drame d'amour, néanmoins, la scène du deuxième acte, où on a voulu plus particulièrement le retrouver, est simplement la mise en œuvre poétique et dramatique de sentiments et d'idées assez généralement répandus et que depuis longtemps Wagner, — sous une forme moins accentuée peut-être,— avait exprimés dans plus d'un de ses drames antérieurs. Senta, Elisabeth, Elsa sont trois expressions identiques au fond, bien que très dissemblables en apparence, de la même conception de l'amour. L'âme blessée de Brunnhilde a les mêmes aspirations au néant, à l'unification dans l'au-delà, que le cœur saignant d'Iseult. Avant comme après Schopenhauer, il y a partout dans Wagner le même mysticisme, idéalisant la passion et les luttes humaines. Entre le philosophe et l'artiste, il y a simplement parallélisme de tendances et d'impressions.

Où une influence étrangère semble s'être exercée plus directement, c'est dans la forme poétique et le style.

D'une part, en effet, le long dialogue entre Iseult et Tristan rappelle certains procédés de composi-

---

samment l'autre. Guy de Maupassant a traduit poétiquement cette pensée :

L'homme est comme un fruit que Dieu sépare en deux.

tion chers aux poètes du moyen âge. C'est ainsi que Wagner s'est très évidemment inspiré des *aubades* (1) célèbres de Wolfram d'Eschenbach, imitées elles-mêmes des aubades et sérénades provençales. L'idée du joli couplet sur la syllabe *et* pourrait lui avoir été suggérée par un petit *Minnelied* (chant d'amour), où Gottfried de Strasbourg joue sur les mots *mein* et *dein*, mien et tien :

... Zwei vil kleiniu Wortelin, Min und Din,
Diu briuwent michel Wunder uf der Erde.
(Deux tout petits mots, *mien* et *tien*,
Opèrent de grandes merveilles en ce monde.)

Le point de départ est non seulement identique, mais les expressions mêmes se rencontrent pareilles. Ainsi que Gottfried, Wagner parle de « ce doux petit mot *et* », qui unit les noms de Tristan et d'Iseult :

Dass susse Wœrtlein und.

Dès le début du chant d'amour, il joue, lui aussi, sur l'opposition de mien et tien, *mein und dein* :

Mein Tristan !	Mon Tristan !
Mein Isold !	Mon Isolde !
Mein und dein !	Mien et tienne !

Et plus loin encore, Tristan chante :

Unsre Liebe ?	Notre amour !
Tristan's Liebe?	L'amour de Tristan !
Dein' und mein ?	Le mien et le tien !
Isolden's Liebe ?	L'amour d'Isolde !
Welches Todes Streichen	Quelles astuces de mort jamais
Kœnnte je sie weichen ?	Pourraient l'atteindre ?

(1) Connues en allemand sous le nom de *Tage* ou *Wæchterlieder*. Le poète, selon le cas, s'adresse à la nuit (*sera*) ou à l'aube *alba*), pour revoir la bien-aimée.

En général, la façon de quintessencier les sentiments, de revenir à plusieurs reprises sur les mêmes idées, de répéter les mêmes mots dans des sens différents, tout cela dérive en ligne directe de la poésie des trouvères. Français et Allemands sont également subtils, et souvent difficiles à comprendre, tant ils raffinent sur les expressions et les idées. Dans le *Lai mortal* attribué à Tristan, par exemple, le poète s'ingénie à reproduire dans ses rimes des assonances, non de syllabes, mais de mots :

Dieu ! comme pauvre chevalier
Fait amour que mort guerrie ! (accable)
Ma beauté, ma force est périe,
Mort suis et pour s'amour guérie.

Et cet autre :

Adieu Yseult ! adieu amour !
Ja de vous ne feray clamour.
Pour bien aimer amour demour,
Je n'ay mès nul aultre demour,
En ma desraine arramie,
Vous priant, ma doulce ennemye,
Yseult, qui jà me fut amye,
Qu'après ma mort ne m'oublie mye.

Ainsi de suite, les parathèses et les antithèses s'opposent et se répondent, tout comme dans le duo de Tristan et Iseult.

Il y a un autre élément littéraire qui a pénétré profondément le poème de *Tristan*, et plus particulièrement sensible dans la scène d'amour : c'est le langage imagé et tout en subtils symboles de la poésie des Persans, et notamment du poète

Hafiz (1). Un fait certainement ignoré au moment où parut *Tristan*, mais définitivement fixé aujourd'hui par la correspondance de Wagner, ce sont les rapports littéraires que l'auteur de *Tristan* eut avec Hafiz à l'époque où il allait élaborer son poème. A plusieurs reprises dans les lettres à Uhlig, qui remontent aux premières impressions relatives à *Tristan*, Wagner mentionne Hafiz, et il en parle à son ami en des termes exubérants. « C'est le plus grand poète, dit-il, qui ait jamais existé. Rien n'a de prix que ce qu'il a chanté, tout le reste ne vaut pas quatre sous, *ist keinen Heller Werth* (2) ».

Eh bien, ouvrez Hafiz ; là vous trouverez tout l'appareil d'images, de comparaisons subtiles, de sentiments exaltés, d'invocations à la nuit, au néant, qui forment la trame du dialogue de la scène d'amour, et plus tard de la scène de la mort.

Cette origine orientale constatée, à ce duo jugé si métaphysique et si nébuleux trouvera-t-on peut-être demain la clarté rayonnante des nuits asiatiques, la richesse et la chaleur des sentiments du pays qui porte le soleil dans ses armes. La critique a eu des revirements plus surprenants.

Il importe, d'une façon générale, de ne pas détacher Wagner-poète du groupe littéraire dont

---

(1) Hafiz (Mohammed), célèbre poète lyrique persan, surnommé l'*Anacréon de la Perse*, dont les odes ou *ghazels* ont pour sujet l'amour, le plaisir, la beauté. Il vécut de 1390 à 1391 de notre ère. Il en existe plusieurs éditions complètes en allemand. Wagner, dans ses lettres, cite celle de Daumer.

(2) Voyez la correspondance de Wagner avec ses amis Uhlig et Fischer, lettres des 12 septembre, 19 septembre, 14 octobre 1852.

il est issu. On ne peut le séparer de l'école romantique allemande, dont les aspirations et les rêveries poétiques avaient charmé son adolescence. On a signalé de frappantes analogies de sentiments ou d'expressions du chant d'amour de Tristan et Iseult avec les poèmes mystiques de Novalis (1). Louis Tieck et W. Schlegel, qui évoquent fréquemment aussi la nuit enchanteresse, la *wundervolle Zaubernacht*, Henri Heine, Immermann, dans son poème de *Tristan et Iseult*, nous offrent, à leur tour, de fréquents exemples d'expansions lyriques tout à fait semblables à celles des héros wagnériens. Mort divine (*himmlischer Tod*), souffrance adorée (*seliges Leid*), regards fatigués d'ivresse (*wonnemüdes Auge*), invocations à la Nuit sainte (*heilige Nacht*), à la Nuit mère de l'illusion (*Herrin des Schimmers*), ces formules, si voisines de celles de Wagner, constituent le vocabulaire traditionnel de la poésie allemande et particulièrement des poètes de la pléiade romantique. Même chez Gœthe et Schiller, on rencontrerait de très nombreuses expres-

---

(1) Le Dr A. Seidl dans les *Bayreuther Blætter* et le *Musikalisches Wochenblatt* (année 1892). Novalis (Frédéric von Hardenberg, dit Novalis ; né en 1772, mort de la poitrine en 1801), est, en tous cas, celui des poètes romantiques qui offre le plus d'analogie de sentiments et d'expressions avec Wagner, particulièrement dans ses *Hymnes à la Nuit* et dans ses œuvres en prose. « Celui, dit-il, qui voit dans la vie autre chose qu'une illusion qui se détruit elle-même, est prisonnier de la vie. » C'est là une pensée qui pourrait porter la signature de Wagner. Il est non moins remarquable que chez Novalis on trouve déjà très développé le sentiment *chrétien*, non pas la religiosité, mais une sorte d'idéalisme *religieux et humanitaire* tout ensemble, qui n'est pas très éloigné de celui de Wagner.

sions se rapprochant des effusions lyriques de *Tristan*.

S'il n'est pas sans intérêt de signaler ces rencontres, il serait téméraire d'en tirer une conclusion quelconque, si ce n'est que Wagner, avec son originalité propre et ses idées philosophiques particulières, se rattache intimement à la tradition poétique de son pays, qu'il a enrichie, à son tour, d'inventions et d'images nouvelles. Aller au delà, ce serait méconnaître les conditions les plus essentielles de la production artistique, qui ne se peut jamais complètement abstraire du courant de sentiments et d'idées formant ce que l'on a appelé, d'un mot heureux, l'ambiance des œuvres.

Je n'aurais pas tout dit sur la scène d'amour, si je ne rappelais la part d'histoire personnelle qu'elle doit nécessairement contenir. J'ai fait allusion, dans un chapitre précédent, à un drame d'amour auquel Wagner fut directement mêlé au moment où il travaillait au premier acte de son ouvrage. Il composa à cette époque, sur des vers qui, en partie, ne sont pas de lui, et dont l'auteur est Mme Wesendonck, la femme de l'ami qui l'hébergeait dans une dépendance de sa villa, les cinq poèmes pour voix de soprano (1) qui ont paru en 1862, chez Schott, à Mayence, et dont deux pièces *Trœume* (les Rêves) et *Im Treibhaus* (Dans la serre) peuvent être considérées comme des esquisses de

(1) *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (cinq poèmes pour voix de femme) avec accompagnement de piano. Le nº 4 débute également par un motif qui rappelle les premières mesures du deuxième acte. Ils ont paru avec une version française de Victor Wilder.

la scène d'amour (Invocation à la Nuit) et de l'introduction du troisième acte.

Dans cette seule scène, on le voit, il y a condensés un ensemble d'impressions, de sentiments, de choses vécues qui défient l'analyse. La critique peut, à la rigueur, chercher à reconnaître les traces de ces divers éléments, reconstituer le prodigieux travail d'assimilation et de fusion qui a dû s'opérer dans l'âme du poète-musicien : mais il lui est interdit de définir le rôle précis de telle influence particulière, de ramener à une seule source, la lecture de Schopenhauer, par exemple, les origines multiples et contradictoires d'une œuvre d'art si prodigieusement complexe.

Nous voici arrivés à la péripétie la plus importante du deuxième acte.

Perdus dans leur rêve d'au-delà, dédaigneux des avertissements de Brangæne, Tristan et Iseult n'ont plus conscience des dangers qu'ils courent. Brusquement la tragédie se noue. Des flambeaux illuminent la nuit ; des cris troublent l'enchantement du songe radieux. Le roi Marke a été averti par le traître Melot. Conduit par celui-ci et accompagné de quelques hommes d'armes, il pénètre dans le jardin où les amants se croyaient déjà bien au delà du monde. Brangæne et Kurwenal sont accourus trop tard pour les avertir.

La scène est pénible. L'aube qui blanchit éclaire les groupes en présence ; d'un côté, Tristan et Iseult, de l'autre, le perfide accusateur et l'époux offensé.

Il y a un moment de silence morne et atterré. La colère hésite ; le rêve si violemment interrompu

se dissipe avec peine. « Fantômes du jour, s'écrie Tristan, songes du matin, décevants et sinistres, disparaissez, fuyez ! »

Alors, d'une voix profondément émue, où la douleur a plus de place que le ressentiment, l'époux outragé murmure tristement ces mots tragiques et poignants : — « A moi ce discours? A moi ces paroles, ô Tristan? Qu'est devenue la fidélité, puisque Tristan m'a trompé? Honneur et loyauté, que sont-ils désormais, puisque Tristan les a perdus ? »

L'affection, l'amitié, la fidélité, les vertus élémentaires, plus rien, rien! A côté de l'écroulement du rêve d'amour, l'effondrement des plus nobles illusions. C'est un moment du drame profondément émouvant.

Wagner met dans la bouche du vieux roi Marke une longue déploration, dont le développement, on ne peut le nier, paraît exagéré à la scène. Poétiquement, c'est une page d'un sentiment admirable et de tout point justifiée. Beaucoup de critiques français préfèreraient ici un mouvement de colère passionnée, un éclat, une violence. Quelle faute de goût! Quel contresens dramatique! Le roi Marke se jetant sur Iseult ou provoquant Tristan, c'eût été une scène non pas tragique, mais parfaitement ridicule. Combien plus émouvante et plus forte, la noble douleur de l'époux, de l'ami ! Trahi par Tristan, dont il avait fait son héritier, qu'il chérissait comme un fils, par Tristan le héros qui avait conquis pour lui grandeur et puissance, trahi au moment où la grâce souveraine de la royale fiancée lui avait fait à lui « un cœur

plus accessible à la douleur qu'il ne l'était naguère! » L'attitude du roi n'est pas celle d'un vieillard faible et débonnaire, elle est celle d'un homme accablé par le Destin, qui voit brusquement s'évanouir la réalisation d'un bonheur longtemps souhaité. Il n'y a pas de place ici pour la colère et le sentiment révolté de l'honneur. La colère a dû se manifester antérieurement, au moment où le traître Melot, comme Iago, versait le « venin de la jalousie » dans l'âme de l'époux. Dans le récit des conteurs français, le roi Marc fait sourire, quand pénétrant dans la grotte de la forêt de Morrois, sa main, subitement hésitante, laisse tomber l'épée, parce qu'il croit à l'innocence d'Iseult en voyant le glaive de Tristan entre lui et elle. Chez Wagner, la noblesse de sentiment élève le roi bien au-dessus de son prototype; sa modération le grandit, sa générosité vis-à-vis de Tristan n'est pas une faiblesse, elle ne vient pas d'un manque de courage ou de virilité; l'infidélité de celle qu'il croyait à jamais attachée à lui blesse moins cruellement son âme que la trahison de son neveu. Voilà le point essentiel.

« Pourquoi avoir étouffé en moi l'*amitié*, dit-il, rempli mon cœur de soupçons, pourquoi m'avoir préparé cet enfer? Ah! ce mystère insondable, qui donc le découvrira au monde? » Il y a dans ces paroles une mélancolie profonde.

Tristan courbe le front, non pas comme un coupable, mais comme un inconscient qui ne comprend pas la faute qu'on lui reproche, car cette faute n'existe pas pour lui : « O roi, ce mystère, je ne puis l'éclaircir, aucune parole ne peut l'expliquer. »

La fatalité de l'amour ne lui laisse pas sa liberté morale. Aussi s'adresse-t-il tristement à Iseult :

— « Tristan va partir, veux-tu le suivre, dans la contrée où ne luit pas la lumière du soleil, dans le pays de la Nuit d'où ma mère, autrefois, m'envoya, lorsque, mis au monde par elle dans la mort, je vins des ténèbres à la lumière ? »

Iseult accepte cette union dans la mort. Ce n'est pas une pensée de volupté malsaine qui inspire sa réponse ; c'est la soumission résignée à l'arrêt du sort, fatal et inévitable.

Alors le traître Melot bondit. Il ne peut comprendre cela ; ne symbolise-t-il pas les haines étroites, les mesquines jalousies du monde complètement fermé au mystère des amours éternelles ?

« Vengeance ! » s'écrie-t-il. Il crie vengeance pour qui n'en demande pas !

Aussitôt, en Tristan, que la tristesse du Roi avait accablé, se redresse le héros : « Qui risque sa vie contre la mienne. Défends-toi, Melot ».

Comme un éclair, la rencontre des épées cliquette dans l'ombre à peine dissipée par l'aube naissante. Tristan, sans la voir, s'est jeté sur l'épée du traître, et tombe blessé à mort dans les bras de Kurwenal, tandis que le roi empêche Melot d'achever son adversaire.

Ce dernier et dramatique épisode appartient en propre à Wagner. Il ne se trouve dans aucune des anciennes versions. Celles-ci diffèrent, d'ailleurs, beaucoup sur les circonstances qui amènent la catastrophe. Dans les romans en prose, c'est généralement le roi lui-même qui blesse mortelle-

ment son neveu, l'ayant surpris un jour qu'il « harpait » aux pieds d'Iseult dans les appartements de celle-ci (1). Dans le poème de Béroul, c'est le nain Frocine qui frappe Tristan par derrière ; le nain Melot, *Melot der Zwerg*, dans les récits allemands.

Une autre version nous est donnée par le fragment attribué au trouvère Thomas. Ici, c'est au cours d'une aventure tout à fait inexplicable avec un chevalier nommé Tristan le Nain, que notre héros est frappé dans un combat avec le seigneur du Castel-Fer.

Enfin, une troisième version (qu'on retrouve aussi dans le poème allemand d'Eilhart d'Oberge) nous montre Tristan frappé par un personnage qui n'est pour rien dans la fable proprement dite d'Iseult et de Tristan. Un jour qu'il allait « comme par esbat », avec son compagnon et beau-frère Runalen, voir la belle Gorgeolain, « amye » de celui-ci, Tristan est provoqué par Bedelis, mari de Gorgeolain. Dans le combat qu'il a ensuite avec Bedelis, il est « navré de ung glaive envenimé parquoy puis il mourut (2). »

Dans toutes ces versions, on l'aura remarqué, Tristan est frappé traîtreusement ; c'est toujours par une sorte de hasard malheureux, ou par l'imprudence du héros, que se produit l'incident mortel.

Wagner, encore une fois, condense ici et établit

(1) C'est à cette version que s'est tenu le poète anglais Tennyson dans ses *Idylles du Roi*.

(2) Dans cette aventure, Tristan joue un rôle assez douteux. Il se fait le complice un peu trop complaisant de son beau-frère Runalen.

une logique impitoyable dans la succession des événements. Chez lui, c'est Melot qui devient l'instrument de la vengeance. Rien de plus naturel. Melot devait nécessairement se dresser devant Tristan, puisque c'est par lui que Tristan est trahi. Aussi est-ce Tristan qui provoque le traître, ce qui est plus conforme au caractère des personnages. Tristan n'aurait pu provoquer le roi. Marke, à son tour, s'il s'était jeté sur Tristan ou s'il l'avait traîtreusement « navré », comme dans les vieux récits, se serait départi de la noblesse de caractère que Wagner a voulu lui donner. Un roi, d'ailleurs, ne ferraille pas avec un de ses sujets, ni un oncle avec son neveu. Marke meurtrier, même légitime, eût été odieux. Sa tristesse résignée est bien mieux en situation.

Cette tristesse, parallélisme curieux et bien caractéristique des conceptions wagnériennes, rappelle de très près le renoncement de Wotan, quand Siegfried brise la lance runique d'un coup de sa bonne épée. Ainsi que le roi Marke, Wotan voit son rêve le plus cher anéanti par l'être qui lui tenait le plus au cœur. Là, Siegfried, le héros issu de Siegmund, le propre fils de Wotan ; ici, Tristan, le neveu sur la tête duquel le vieux Marke avait reporté les affections de son âme, veuve jusqu'alors de tout attachement. De part et d'autre, c'est la même loi cruelle du Destin détruisant impitoyablement par nos propres œuvres nos illusions les plus chères, déchirant nos plus solides attachements.

Non moins caractéristique est l'antithèse de la trahison de Melot opposée à la trahison de Tris-

tan et devenant le châtiment de celle-ci. Vis-à-vis du roi Marke, Tristan a méconnu les lois de l'affection, de l'honneur, de la loyauté : à l'égard de Tristan, Melot trahit les lois de l'amitié. Mais ces deux trahisons ne sont point identiques, elles ont une origine différente. Celle de Tristan n'est pas calculée, n'est pas volontaire ; elle est aveugle ; sa faute est tragique, parce qu'elle échappe au libre arbitre de celui qui la commet. La trahison de Melot, au contraire, est une astuce, encore qu'elle puisse s'expliquer et s'excuser par toutes sortes de considérations morales. En prévenant le roi, son maître, Melot peut croire qu'il accomplit un devoir et il apparaîtrait à nos yeux comme le justicier attendu, si son acte, par le caractère intéressé, par le calcul et l'intrigue qu'on y soupçonne, n'offensait notre instinct, ne blessait le sentiment le plus purement humain. Par là même, Melot nous est odieux au même titre que le Hagen des *Nibelungen*, tandis que Tristan, malgré la faute que nous devrions réprouver, nous demeure sympathique et bénéficie de notre pitié.

Il y a, dans cette opposition, une intention évidente et qui n'est pas seulement commandée par le développement du drame. Ne pensez pas que ce soit subtilité de commentateur de chercher à la mettre en relief. Wagner lui-même nous a invités aux rapprochements de ce genre entre ses ouvrages, entre les personnages de ses drames, en qui se concrètent sous des apparences multiples les passions et les aspirations qui sont les ressorts mêmes de la vie. Sur le tissu éternellement pareil des mouvements de l'âme, la nature brode l'infinie variété de nos erreurs et de nos faiblesses.

Ainsi, dans l'œuvre poétique de Wagner, les ressemblances et les antinomies continues des âmes s'enveloppent des contingences qui diversifient extérieurement ses héros et ses héroïnes en les laissant pareils au fond. Dans tous ses drames, on retrouve les mêmes idées générales, les mêmes principes élémentaires exprimés avec une infinie richesse de nuances. Partout, dans la simplicité du spectacle, se révèle la profondeur de la vie. C'est toujours la lutte des forces créatrices qui s'entredétruisent, le choc des volontés qui se forgent à elles-mêmes leurs chaînes, l'égarement des cœurs qui se perdent en des contradictions douloureuses, la Mélancolie associée à la Joie, l'inassouvible Désir planant au-dessus des satisfactions imparfaites de l'existence, en un mot cette « Beauté où il y a du *Malheur* », dont parle Baudelaire. La pénétration de son analyse, se combinant avec la puissance d'évocation de son art, fait saillir avec une netteté admirable les vérités fondamentales au moment où elles sont pareilles au fruit mûr, qui n'a plus qu'à être touché pour tomber dans la main qui le veut cueillir.

En ce rapide et sombre tableau qui clôt le deuxième acte, par exemple, toute la série des sentiments, des résolutions, des actes d'où résulte la catastrophe, se formule en une synthèse si puissante qu'immédiatement s'opère dans l'esprit du spectateur le départ des causes et des conséquences, des fautes et des responsabilités. Le conflit s'établit en ses éléments les plus simples, ne montrant plus que ses lignes essentielles. Melot — Tristan — Marke, en ces trois noms se résume et

se concentre tout le drame, le drame humain avec son cortège de violences mortelles, le drame psychologique avec les profondes blessures qu'il laisse aux âmes. Cette conclusion de l'acte, dans sa concision si nette et si pleine, est d'une force dramatique incomparablement saisissante. Si grande est la douleur de cette tragédie de l'amour que la Mort est attendue, non pas la Mort ennemie, mais la Mort amie et désirée, la Mort consolante, dispensatrice de l'Oubli et de l'éternel Repos.



LA « Délivrance par la mort », tel est le titre qu'on pourrait donner au troisième acte, sombre et troublante élégie où s'exhale en des chants d'une poignante intensité la longue plainte des amants que la vie n'a pas voulu unir.

Cet acte est plus simple encore que le précédent; il n'y a plus, pour ainsi dire, d'action extérieure; le drame se passe tout entier dans l'âme des personnages. Quelques attitudes et des gestes modifiés apportent, seuls, un peu de variété au tableau scénique, lequel ne s'anime que de rares mouvements.

Au lever du rideau, c'est Tristan, succombant à la blessure reçue de Melot, que nous voyons étendu sur la terrasse du vieux manoir de ses ancêtres, à Karéol, en Bretagne, en face de la mer. Près de lui est le fidèle Kurwenal, qui le veille. Il a envoyé en Cornouailles un serviteur éprouvé pour

prévenir Iseult de la détresse de son maître et la prier de venir. Un pâtre est placé en vigie sur la falaise voisine, d'où l'on domine l'océan, et la mélodie joyeuse ou triste de son chalumeau doit dire quelle nouvelle annonce l'horizon.

La mélopée plaintive réveille l'agonisant. Est-ce le navire? demande-t-il inquiet. Iseult vient-elle? — Pas encore, répond le fidèle écuyer. Et Tristan retombe anéanti par la douleur et par l'attente.

Dans le délire qui le brûle, toute sa vie repasse alors devant ses yeux, sa triste enfance, sa triomphante adolescence, ses luttes glorieuses, ses aventureuses navigations et aussi l'erreur fatale, cause de son malheur.

Il appelle à lui Iseult éperdûment, Iseult qui seule pourrait lui apporter la guérison. Mais Iseult ne vient pas, le navire tarde. Et, tour à tour, Tristan bénit et maudit l'amour.

Tout à coup, au loin, le chalumeau du pâtre a entonné une mélodie joyeuse. C'est le signal convenu, annonçant l'apparition d'une voile. Kurwenal se précipite sur le parapet du burg. Plus de doute, c'est bien le navire attendu, Iseult arrive, Kurwenal la reconnaît sur le pont, et voici le bateau qui entre dans le port et aborde.

Tout le frissonnement, tout le bouillonnement des joies et des souffrances endurées soulèvent alors le moribond; Tristan se dresse convulsif sur sa couche, l'œil hagard, les bras tendus vers celle qu'il attend. Iseult est entrée. Haletant dans les sensations suraiguës de l'agonie, Tristan se jette dans ses bras; mais il ne peut plus prononcer qu'un mot, — le seul nom de l'idole, — et il

retombe inerte, rendant le dernier soupir dans un vague baiser.

C'est la fin, la mort tant désirée, presque souriante. Iseult cherche à peine à le ranimer ; elle enlace doucement l'aimé de ses bras, le supplie de l'attendre ; puis, s'agenouillant près du corps, dans une suprême exaltation du cœur, déjà unie avec Tristan dans la Nuit éternelle, doucement l'amante, à son tour, exhale son dernier souffle en un chant de mort qui est l'essor suprême de son chant d'amour.

Ainsi, — sauf, à la conclusion, une rapide intervention du roi Marke qui, prévenu et instruit par Brangæne du secret du philtre, est accouru à Karéol, non pour punir mais pour pardonner, trop tard pour unir les amants, — tout l'acte se déroule autour du chevet de Tristan sans autre péripétie que l'arrivée d'Iseult. Il forme un seul et saisissant tableau, une sorte de scène continue admirablement graduée, où nous voyons comment on meurt d'amour.

Je ne crois pas qu'il y ait rien au théâtre qui approche de cet admirable morceau, qui atteigne à la mélancolie profonde de ce long chant funèbre, s'épurant à travers tous les degrés de la tristesse pour s'éclairer à la fin et aboutir à l'hymne le plus passionné que jamais la poésie humaine ait chanté à la Mort.

Bien qu'il l'ait traité d'une façon originale, ce dénouement n'appartient pas en propre à Wagner ; il est dans la légende et il en forme l'un des thèmes les plus intéressants. Il est curieux même d'observer combien vivement il paraît avoir saisi les

poètes et les prosateurs des XIIe et XIIIe siècles, dont les puériles inventions et les intentions grivoises ont si souvent travesti la tragique beauté de la fiction primitive. Dans le récit de la mort des deux amants, leur style s'élève, le sentiment pénètre leurs vers ou leur prose, trop souvent nus et froids ; ils s'émeuvent et ils émeuvent leurs lecteurs. C'est la partie généralement la mieux traitée de tout le roman, et nous y trouvons quelques-unes des plus belles pages de la langue française au moyen âge.

Il y a toutefois, dans le dénouement des conteurs, un épisode que Wagner a complètement supprimé et qui occupe une très large place dans les dernières scènes du roman : le mariage de Tristan avec une seconde Iseult.

Cet épisode paraît avoir eu pour but d'introduire dans la fable un sentiment qui jusqu'alors n'y avait point paru : la *jalousie*. Le point de départ, c'est la tristesse où Tristan se consume après avoir été chassé de Cornouailles. Il souffre et languit de ne pas voir « Iseult s'amye », et c'est dans l'espoir de « tromper son amour » qu'il épouse une autre femme, appelée *Iseult aux Blanches Mains*, pour la distinguer de la première, *Iseult la Blonde*.

L'opposition de ces deux noms, ce dualisme dans l'amour est le trait caractéristique à retenir et sur lequel on me permettra d'insister. La rivalité de deux femmes provoquant de tragiques aventures est un thème presque banal, fréquemment utilisé par la légende, la poésie et le roman : Hélène-Œnone, Brunnhilde-Crimhild, Brunehaut et Frédégonde, ces quelques noms légendaires rappellent autant de jalousies mortelles.

La rivalité des deux Iseult nous apparaît dans la légende bretonne avec un caractère différent. Ce n'est point ici la lutte cruelle et implacable entre deux femmes également possédées de la volonté d'aimer et d'être aimées. Iseult aux Blanches Mains n'est mise qu'une seule fois en présence d'Iseult la Blonde, et c'est seulement tout à la fin du roman, au moment même de la mort.

Leur rivalité n'apparaît extérieurement par aucun signe, ne provoque aucune péripétie ; — et voici le trait original qu'il importe de bien remarquer, — elle se manifeste seulement dans l'âme de Tristan ; c'est par une blessure simplement morale, purement psychologique qu'elle amène la catastrophe. Il semble même que, par l'identité des noms, l'antique légende ait cherché à traduire d'une façon plastique l'unité qu'il y a dans ce dualisme. Nous retrouvons ici cette conception de l'amour tout à fait propre aux conteurs bretons, que nous avons cherché à caractériser dans un précédent chapitre (1) et qui, rapprochement certainement inattendu, se confond avec la thèse de l'unité et de la persistance de l'amour récemment énoncée par M. Psichari.

Tristan n'aime qu'une femme, et cette femme c'est *Iseult*. Que ce soit la blonde ou celle aux blanches mains, son amour est le même ; la nuance qui s'introduit dans sa passion ne compte pas, il n'y a ni diversité, ni contradiction dans son mariage avec la seconde Iseult. Celle-ci continue la première. Voilà l'idée fondamentale, et c'est la thèse qui

---

(1) Chap. II, pages 91 et suivantes.

nous intéresse plus particulièrement aujourd'hui.

Par suite de quelles aventures Tristan fait la rencontre de l'autre Iseult, que celle-ci soit la fille du roi Hoël ou d'un autre prince de la Petite-Bretagne, qu'elle soit la sœur de son ami Kaherdin ou de Runalen, autre chevalier coureur d'aventures, cela ne nous touche plus guère et ne mérite pas de retenir notre attention, quelque ingéniosité qu'aient pu déployer les vieux conteurs dans cette partie de leurs récits.

Il y a, au contraire, un grand charme dans l'idée de cet amour, si profond, si tenace que rien ne peut l'arracher du cœur de Tristan. Dans certaines versions, le souvenir de la première Iseult est si vivace qu'après la cérémonie du mariage, le héros témoigne à la seconde Iseult une apathie étrange. Il n'a qu'une préoccupation, revoir « s'amye », Iseult la Blonde, et cette préoccupation se traduit par l'ardeur avec laquelle il recherche les aventures les plus extravagantes. Les conteurs nous le montrent à la cour du roi Artus; tantôt il est en Angleterre, tantôt il erre dans la Bretagne continentale; il se construit alors un vaisseau pour le ramener en Cornouailles, et il reparaît en effet à la cour du roi Marc déguisé en fou, — c'est l'épisode de la Folie de Tristan; — ou bien, il a diverses aventures avec Lancelot du Lac; on le voit même en compagnie de Gauvain et de Perceval, mêlé à la *Queste du Graal*.

Dans cette suite d'incidents, surajoutés au thème initial au cours de remaniements successifs, toujours, au fond, se reconnaît l'idée première, la persistance de la passion de Tristan pour

Iseult la Blonde. Le premier amour absorbe le second; celui-ci n'existe même pas d'une façon indépendante, il n'est qu'une seconde floraison, alanguie et atténuée, s'épanouissant sur la tige où avait fleuri le premier.

Il y a là une thèse originale de psychologie, qui ne se rencontre, du moins à ma connaissance, dans aucun autre roman de chevalerie contemporain ou postérieur et qui, certainement, aura été pour beaucoup dans la vogue des récits relatifs à Tristan. C'est l'idée même qu'a exprimée d'une façon concise et frappante la sagesse populaire dans le proverbe bien connu : « On n'aime qu'une fois ». Quelles que soient les nuances qu'un second amour peut lui apporter, si l'amant épouse une autre femme, la première vivra toujours dans son âme, il la retrouvera, il la ressentira, il la chérira à travers les tendresses données à l'autre.

Au point de vue où il se plaçait, Wagner ne pouvait faire entrer cette idée dans le cadre de son drame. Elle l'eût fait dévier. Il a donc eu raison de supprimer tout ce qui, de près ou de loin, rappelle Iseult aux Blanches Mains. Iseult ne se dédouble pas chez lui, elle demeure unique. La passion de Tristan n'en est que plus forte.

L'audace et le bonheur du génie, chez Wagner, c'est d'avoir su accroître sans cesse l'intérêt et l'émotion, malgré ces simplifications successives et la suppression de cette dualité féminine qui eût pu lui être utile dans le drame, et, par son originalité même, ne nous eût certainement pas laissés indifférents.

A part cette modification importante de la fable,

avec Kurwenal. Sans cesse il parle d'Iseult, du boire amoureux qui « fut la nostre mort » et dont jamais ils n'eurent « confort »; il rappelle les souffrances qu'il a endurées pour son amour :

Perdu en ai tous mes parents,
Mon oncle le roi et ses gens,
Vilment ai été congeié (congédié),
En autres terres eseileié (exilé),
Tant ai souffert peine et travail
Qu'à peine vif (je vis) et petit vail (ne vaux guère)

Plus loin, il fait allusion aux ennemis qui l'ont poursuivi de leur haine, et qui, plus ils cherchaient à le séparer d'Iseult,

Onques plus s'efforcèrent
De nos partir (séparer), moins espléitèrent (ils réussirent);
Nos corps faisaient desœuvrer (éloigner),
Mais l'amour n'en purent ôter.

Bien certainement, si Iseult savait la détresse où il est, elle accourrait pour le guérir, fût-ce au prix de son sang.

Mais comment y peut-elle venir?

Et cependant Tristan, sans elle, ne saurait plus vivre; il l'avoue tristement à Kaherdin :

Confort ne m'ert (sera) jamais rendu,
Salut de vie ni santé,
Si par li (elle) ne sont aporté.
S'ele mon salut ne m'aporte.
Et par bouche ne me conforte
Ma santé od li (avec elle) donc remaine (restera)
Et je mourrai od (avec) ma grant peine.

Le poète nous montre alors les deux amis pleurant à chaudes larmes :

Piteusement pleurent andui (tous les deux),
Plaignent leur bonne compagnie,
Qui si brefment (vite) ert (sera) départie (finie).
L'amour et la grande amitié,
Al cœur ont douleur et pitié,
Angoisse, pesance et peine ;
Lis uns par l'autre tristeur mène.

Dans l'un des fragments relatifs à sa Folie, Tristan, désespéré, s'écrie :

Ha! Dieu! quelle destinée!
Qu'ai-je souffert en tel amour!
Onques de lui ne fis clamour,
Ni ne me plains de ma détresse.
Pourquoi m'assaut, pourquoi me blesse?

Ou encore :

Las! que ferai quand ne la vois,
Qui pour lui suis en grand effroi
Et nuit et jour, et tout le terme!
Quand ne la vois, a po ne dève.
(Il s'en faut que je ne déraisonne.)

C'est le sentiment même du grand monologue de Tristan; seulement, Wagner développe le thème d'une façon personnelle en ramenant l'idée de la torche, l'antithèse de la Nuit et du Jour, de l'Ombre et de la Lumière, dont il avait déjà tiré un si grand parti dans la scène d'amour de l'acte précédent.

On rencontre même quelquefois des expressions presque identiques :

Tristan en est dolent et las,
Souvent se plaint, souvent soupire
Pour Iseult que tant il désire,
Pleure des yeux, son corps detuert (tord)
A poi que del *désir ne muert!*

Il s'en faut de peu qu'il ne meure de désir!

Desirer et mourir, mourir et désirer, dira plus tard le Tristan du drame (1). Ces analogies sont frappantes.

Wagner s'inspire aussi de l'épisode du navire ramenant Iseult, mais à sa manière, en retouchant ici un détail, en ajoutant là un trait, se montrant constamment personnel et merveilleusement habile à dégager le sens intime des inventions ingénieuses ou naïves de ses devanciers.

J'ai déjà dit le rôle joué dans le dénouement du roman par la voile *blanche* ou *noire* arborée sur le mât du navire venant de Cornouailles (2). L'homme de confiance chargé par Tristan de prévenir et de ramener Iseult avait ordre de déployer au retour une voile blanche s'il la ramenait, une voile noire si sa démarche était demeurée sans succès :

Vous enmerrez (prendrez) ma belle nef (mon beau navire),
Porterez-y un double tref (pavillon),
Si vous Ysolt pouvez avoir,
Qu'elle vienne ma plaie guérir,
Del blanc siglez au revenir (naviguez avec la voile blanche);
Et si vous Ysolt n'amenez,
Del noir sigle adonc siglez.

Le motif est intéressant et très pittoresque : Cette voile fait image, elle symbolise, tour à tour, les espérances et les désespoirs qui assaillent l'âme de Tristan. Le lecteur, dûment prévenu de sa signification, suit avec une émotion croissante le récit des incidents qui se rattachent à son appa-

(1) Mich sehnen — und sterben
Sterben, — und mich sehnen !

(2) Voir chapitre II, page 77.

rition sur les flots agités de l'Océan. Ressouvenir classique ou inspiration originale, les conteurs bretons et français en ont su tirer le plus heureux parti.

Dans la légende hellénique de Thésée, la voile noire qui annonce au malheureux Egée la nouvelle fausse du trépas de son fils, a été arborée par mégarde : c'est par une négligence des matelots qu'elle est substituée à la voile blanche au moment de l'arrivée. La catastrophe est donc amenée ici par une de ces erreurs fatales, incompréhensibles et inexplicables, qui entrent dans le système philosophique de l'antiquité et représentaient les cruautés aveugles du Destin.

Les conteurs bretons font intervenir ici un élément passionnel qui manque dans la légende hellénique : la jalousie de la seconde Iseult.

Dans les versions en prose, lorsque le mal empire, que Tristan n'a plus la force de quitter sa chambre, sa filleule va interroger pour lui l'horizon. Intriguée des allées et venues de l'enfant, Iseult aux Blanches Mains l'interroge, la menace, et apprend ainsi que Tristan a fait chercher l'autre Iseult, et que c'est elle qu'il attend si anxieusement.

Dans la version rimée, elle se dissimule derrière une paroi de la chambre où agonise son mari ; elle surprend ainsi les confidences de Tristan à Kaherdin. Elle ignorait tout jusqu'alors; elle sait maintenant l'existence de l'autre Iseult, quels souvenirs unissent Tristan à celle-ci,

Les grands peines et les tristours
Et les joies et les doulours
De leur amour fine et veraie ;

elle comprend enfin pourquoi Tristan l'a jusqu'ici respectée dans le mariage, et sa jalousie éclate :

Bien a entendu chacun mot;
Aperçue est de l'amour,
El cœur en a moult grant irrur (colère)
Qu'elle a Tristan tant aimé,
Quand vers autre s'est atourné.
Ce qu'elle a ouï (entendu) bien retient.
Semblant fait que n'el sache rien.
Mais très qu'elle aise en aura (dès qu'elle le pourra).
Trop cruellement se vengera.

Et le poète ajoute :

Ire de femme est à douter (craindre),
Moult s'en doit chacun bien garder.
Car là où plus aimé aura
Iluc (là) plus tôt se vengera.

Cette vengeance, la voici : elle n'ignore pas quels espoirs et quels sentiments se rattachent à la couleur de la voile; si la voile est blanche, elle dira qu'elle est noire. En effet, lorsqu'enfin le vaisseau portant la reine de Cornouailles paraît au loin, poussé vers le port par une brise favorable, avec toutes ses voiles *blanches* déployées, Iseult aux Blanches Mains, qui était aux aguets sur le rocher, vole vers son époux agonisant et lui annonce que les voiles sont *noires*, c'est-à-dire qu'Iseult, la vraie, l'amie, ne vient pas !

La scène est remarquablement décrite par le trouvère Thomas ; il nous montre la femme jalouse s'approchant doucement de l'agonisant et lui annonçant la bonne nouvelle de la venue du vaisseau de Kaherdin :

Amis, or vient Kaherdin ;
Sa nef ai véue en la mer.
A grand peine l'ai vu sigler (naviguer),
Nequident (néanmoins), je l'ai si bien vue
Que pour la sue (son navire) l'ai reconnue,
Dieu doint (veuille) que tel novel apport
Dont vous al cœur ayez confort.

A ces mots, Tristan tressaille, et anxieusement demande quelle est la voile :

Lors dit Ysolt : « Je l'sai pour voir :
Sachez donc que le sigle (voile) est tout noir. »

La perfidie est accomplie. Tristan se sent défaillir. Il ressent une si grande douleur, nous dit le poète, que jamais il n'y en aura de plus cruelle.

Il n'a plus la force que d'adresser un dernier adieu à l'amie absente :

Donc dit : « Dieu salt (sauve) Ysolt et moi !
Puisqu'à moi ne volez venir,
Pour votre amour m'estut (il me convient) mourir,
Je ne puis plus tenir ma vie ;
Pour vous, meurs, Iseult, belle amie.
N'avez pitié de ma langueur,
Mais de ma mort aurez douleur !
Ce m'est, amie, grand confort
Que pitié aurez de ma mort. »
Amie Yseult ! trois fois dit.
A la quarte rend l'esperit.

Trois fois il a crié : Amie Iseult ! A la quatrième, il rend l'âme (1).

---

(1) On trouvera ces divers fragments du poème de Thomas dans le recueil de Francisque Michel, tome II. J'en ai modernisé l'orthographe pour la facilité de la lecture. — Je ne m'arrêterai pas à noter les diverses versions connues de cet épisode ; elles ne diffèrent, du reste, pas sensiblement entre elles. Dans les romans

Cette scène, convenez-en, est très belle et très impressionnante. Quel tableau que cet agonisant, couché sur son lit de douleur en face de la mer, interrogeant anxieusement l'horizon silencieux du haut de cette falaise de Penmarc que baignent les flots tumultueux de l'Océan ! Avec quel art tout l'intérêt se concentre autour de l'apparition de la voile blanche d'où le moribond attend son salut, et qui tarde tant à paraître ! Quand il n'a plus la force de faire le guet lui-même, un autre accomplit pour lui la veille décevante. Et finalement, quand le vaisseau tant espéré arrive, une erreur volontaire et méchante brise définitivement ce cœur trop ardent à aimer, et éteint la dernière flamme de vie qui s'alimentait du désir de voir une fois encore l'éternelle bien-aimée !

Il y a là une gradation admirablement sentie, un drame profond, à l'émotion duquel il est impossible de se soustraire. La sobriété même du récit, en sa concision un peu fruste et naïve, ne nuit pas à la force expressive de la composition.

Dans la situation analogue, chez Wagner, ce

---

en prose, les événements se suivent à peu près dans le même ordre que dans le fragment analysé ci-dessus; de même dans les continuations que Henri de Freiberg et Ulrich de Turrheim ont données au poème de Gottfried de Strasbourg. Notons seulement une nuance dans le récit d'Eilhart d'Oberge : Ici Iseult répond à la question de Tristan sur la couleur de la voile sans aucune mauvaise intention : elle dit *noir* par pur caprice. — Il existe à Paris un manuscrit souvent cité, où la mort de Tristan est racontée tout autrement. Paulin Paris en a donné un important fragment dans ses *Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*. J'aurai à revenir sur cette page remarquable. Voyez plus loin page 227.

qui frappe tout d'abord, c'est la suppression du motif de la *voile*. Ce détail l'avait cependant vivement intéressé, puisqu'il y fait allusion dans la lettre à Liszt où il parle pour la première fois de *Tristan* (1), et qu'en 1856, dans une lettre au même, il revient encore *sur le pavillon noir et le pavillon blanc.*

Dans la première version du troisième acte, où paraissait également Parsifal (2), il avait probablement conservé ce détail caractéristique. Il le supprima plus tard, en simplifiant son projet primitif. Dans la version définitive, il n'y a plus que deux vagues allusions au pavillon; la première lorsque Tristan, dans la fièvre qui le consume, croit apercevoir au loin le navire et que, dans son hallucination, il interpelle Kurwenal : « Il approche, il arrive, fendant intrépidement les flots; au mât, flotte le *pavillon!* Le navire, le navire, il rase les écueils, ne le vois-tu pas, Kurwenal? ne le vois-tu pas? (3) »

La seconde, un peu plus loin, lorsque, le navire annoncé, Tristan interroge fiévreusement Kurwe-

(1) Voir cette lettre au chapitre I, page 7 de ce volume.

(2) Voyez, à ce propos, mon ouvrage sur *Parsifal.*

(3) Es nah't, es nah't
Mit muthiger Hast!
Si weht, sie weht.
Die Flagge am Mast.
Das Schiff, das Schiff
Dort streicht es am Riff
Sieh'st du es nicht?
Kurwenal, sieh'st du es nicht?

Acte III, scène Ire.

nal : « Le pavillon? quel pavillon? » A quoi Kurwenal répond : « Au mât flotte le pavillon de la joie, gai et *clair* (1). »

Voilà tout. Il est juste de dire qu'au point de vue dramatique, cette donnée n'avait plus pour Wagner aucune valeur, du moment qu'Iseult aux Blanches Mains n'apparaissait pas dans le drame. L'intérêt désormais se fixait uniquement sur le navire; la péripétie attendue, c'était l'arrivée même du vaisseau portant Iseult, non plus la nature de la voile ou du pavillon.

L'opposition de la voile blanche ou noire, Wagner ne l'a pas cependant laissée perdre tout à fait; on la retrouve dans l'opposition des deux mélodies, l'*air triste* et l'*air joyeux* (*die finstere Weise* et *die heitere Weise*), que joue, sur son chalumeau, le petit pâtre placé par le brave Kurwenal en observation sur la falaise.

Et c'est ici un exemple frappant de la façon dont Wagner transporte un personnage ou une situation du domaine de la poésie *littéraire* dans le domaine de la poésie *musicale*.

La *voile* était de sa nature un élément pittoresque, se prêtant à d'heureux développements dans un récit; mais eût-il été possible de lui donner toute sa valeur à la scène? Wagner ne l'a pas pensé, et il lui a substitué une mélodie, phénomène auditif, élément essentiellement musical, ayant une existence propre, indépendante. Cela semble tout simple, encore fallait-il le trouver. Et combien cette

---

(1) *Tristan :* Die Flagge? Die Flagge? *Kurwenal :* Der Freude Flagge am Wimpel, lustig und *hell*. Acte III, scène Ire.

substitution d'un élément musical à un élément purement pittoresque a heureusement influé sur toute la scène !

A peine entrevoit-on quelques instants le petit berger, par lequel ont été remplacés dans le drame les divers personnages qui, dans la légende, font le guet sur la pointe de Penmarc.

Tout au début de l'acte, il échange quelques paroles furtives avec Kurwenal veillant au chevet de son maître ; juste le nombre de mots nécessaires pour apprendre au spectateur qu'il a été placé en sentinelle sur la roche, en face de la mer, afin de signaler, par un air vif et joyeux, l'apparition de la voile d'Iseult, si elle arrive. Mais « déserte et vide est la mer ! » Aussi disparaît-il dans les sentiers de la montagne, pensif et rêveur, soufflant sur son chalumeau une mélopée plaintive, où semblent s'exprimer toutes les langueurs de l'attente.

Effet imprévu et saisissant ; dès lors, ce personnage du pâtre, qui est indifférent au drame et semble y demeurer totalement étranger, pénètre profondément dans l'action, il se métamorphose et s'idéalise. Peu à peu, il se dépouille de sa forme, il nous apparaît comme une émanation de la nature ; il n'est plus un être humain, il est une musique, un chant, la mélodie même, cette mélodie plaintive qu'il chante sur son chalumeau et en qui s'exprime de plus en plus nettement l'infinie tristesse des espoirs déçus. Bien qu'il soit désormais absent, hors de la scène, relégué dans la coulisse, sans cesse il reste présent à nos yeux. Qu'à l'orchestre résonne entière ou brisée sa chanson désolée, aussitôt nous le voyons en ima-

gination, couché sur le sommet de la falaise, regardant au loin la mer. Telle est la puissance d'évocation de la musique que le tableau scénique placé sous nos yeux se complète de la vision, vague et nette tout ensemble, d'un paysage maritime qui serait immensément sauvage et mélancolique, où résonne, profondément émouvante, la longue plainte du cœur humain.

Wagner possède à un degré rare le don de mêler de la sorte l'imagination à la réalité, d'étendre à l'infini le cadre même où se passe l'action de ses drames. Un mot poétique, un thème musical, rendu plus suggestif par d'intentionnelles répétitions, un détail de mise en scène, bref, un moyen matériel quelconque, en apparence insignifiant, transporte tout à coup le spectateur dans une atmosphère idéale, hors des régions terrestres, lui fait entrevoir des tableaux dépassant les proportions normales, évoque en lui des impressions exceptionnellement intenses qui déterminent une exaltation poétique, source d'ineffaçables jouissances esthétiques.

Tout le début du troisième acte de *Tristan* est, à cet égard, incomparablement intéressant. Certes, la scène de l'attente sur la falaise de Penmarc est très belle dans les récits des vieux conteurs français et allemands ; mais combien elle est plus saisissante encore chez Wagner.

Une courte introduction instrumentale d'un caractère très sombre a déjà impressionné l'auditeur quand le rideau s'ouvre et qu'apparaît le romantique décor du vieux burg de Karéol, profilant sur l'horizon lumineux sa tourelle élancée et ses cré-

neaux. Au loin, absolument isolée, s'élève une longue mélodie d'un dessin étrange et frappant, rendue plus pénétrante encore par le timbre particulier du cor anglais, auquel elle est confiée. Ce chant plaintif et douloureux ne vous quitte plus désormais ; il vous enveloppe, il entre en vous, il s'empare de toutes vos fibres, à mesure que sa signification, rendue plus claire et précisée par une série très délicate de notations explicatives semées dans le dialogue, le rattache à l'action plus intimement, si bien qu'il finit par en exprimer, d'une façon prodigieusement impressionnante, la sombre mélancolie. Ainsi, après les quelques mots échangés entre Kurwenal et le petit pâtre, celui-ci répète de nouveau l'air sur son chalumeau, tandis qu'il va prendre son poste d'observation sur la falaise. C'est alors que Tristan se réveille de son long évanouissement : Où est-il? D'où vient-il? Quelle est cette mélodie qu'il vient d'entendre?

Kurwenal le lui explique : ils sont maintenant a Karéol, dans le domaine patrial ; la mélodie entendue est le chant du berger qui garde les troupeaux, les propres troupeaux de Tristan.

La signification du thème du cor anglais est déjà fixée ; elle va s'étendre plus encore par la suite. Tristan, tout à l'heure, lorsque de nouveau le pâtre fera chanter ses pipeaux, évoquera, aux sons de la sombre mélopée, toutes les angoisses, toutes les douleurs de sa vie aventureuse ; il identifiera avec elle les souffrances subies.

« Dois-je comprendre la mélancolie de ta plainte, vieille mélodie qui es si triste ! Oui, c'est bien toi que j'entendis naguère, lorsque, tout enfant, tu

vins m'annoncer la mort de mon père ; c'est toi encore qui résonnas plus plaintive, lorsqu'à travers les blancheurs d'une aube, tu m'appris le destin cruel de ma mère. Quand mon père m'engendra et mourut, quand ma mère me mit au monde dans la mort, ton chant languissant et triste allait jusqu'à eux ; c'est toi toujours, sombre mélodie, qui m'as demandé autrefois, qui viens me demander aujourd'hui de nouveau pour quelle destinée je suis né ?... Quelle destinée ? La tristesse de ton chant me l'explique : désirer et mourir, mourir et désirer ! Désirer, désirer toujours jusqu'à la mort, et ne pouvoir mourir du Désir ! »

L'artifice de composition qui fait rapporter au chant du pâtre tout cet ensemble de sombres souvenirs et d'aspirations désespérées se confond ici avec l'inspiration poétique la plus heureuse. Désormais, il suffira de quelques notes du cor anglais rappelant, en tout ou en partie, les accents douloureux de ce chant pour éveiller en nous une indéfinissable impression de mélancolie, la sensation de quelque chose d'immensément triste et douloureux.

Voilà la vraie concordance des paroles et de la musique, le mystérieux parallélisme de l'inspiration musicale et de l'inspiration poétique à laquelle le maître de Bayreuth fait de si fréquentes allusions dans ses Ecrits théoriques et que l'on interprète généralemeut d'une façon si banale et si étroite, dans le sens d'une sorte de traduction littérale des paroles par les sons (1).

---

(1) De là les puérils « effets d'imitation » que l'on rencontre dans tant de compositions actuelles, particulièrement des jeunes com-

Aussi, plus tard, quand par un contraste violent, commandé par la situation, tout à coup, dans le lointain, le petit pâtre modifie le rythme de sa mélodie, que la *chanson gaie* se substitue à la *chanson triste*, il suffit que l'air joyeux, *die heitere Weise*, se fasse entendre pour que nous soyons tout de suite saisis profondément. Aucune parole n'est nécessaire, nous comprenons : Enfin le voici, le navire qui porte la vie et l'amour! il vient de paraître à l'horizon! Qu'il soit le bienvenu et se hâte d'approcher. Iseult vient, Iseult arrive!

Il y a là quelques moments d'une étreinte passionnée, véhémente, souveraine, amenée le plus naturellement du monde par la répétition d'une phrase musicale. Le caractère dramatique de tout l'épisode est d'autant plus saisissant que Wagner a plus prolongé la préparation et ménagé l'explosion. Depuis le début de l'acte, nous pressentons le navire qui se fait tant attendre et qui semble s'éloigner à mesure qu'il approche. Sans cesse, il en est question, mais toujours, par des incidentes, l'attention est détournée de lui pour y être ramenée

---

positeurs français qui s'ingénient, par les artifices d'instrumentation, à rendre musicalement tout ce que *disent* les paroles. Certes, on peut, à l'occasion, produire de saisissants effets au moyen d'artifices de ce genre, mais réduire tout le rôle de la musique à être de la sorte la servante de la parole, c'est méconnaître à la fois sa puissance expressive propre et transgresser sa loi esthétique naturelle. Des œuvres telles que le *Chasseur Maudit* de César Franck, le *Rouet d'Omphale*, la *Jeunesse d'Hercule* de Saint-Saëns, la *Trilogie de Wallenstein* de M. d'Indy peuvent nous intéresser par l'ingéniosité des détails, l'esprit des applications musicales; mais, au fond, elles ne sont pas proprement musicales. Leur point de départ est en dehors de l'art des sons, dans la littérature.

ensuite plus ardemment. Ce sont tantôt les plaintes que la douleur arrache au moribond, tantôt les souvenirs qui repassent en son exaltation fiévreuse, tantôt les touchantes consolations que lui prodigue Kurwenal. Comme des arabesques, elles s'enroulent autour de ce thème unique : l'arrivée du navire. Aussi, quand enfin on nous annonce qu'il est là, qu'il va entrer dans le port, notre sympathie au moribond est-elle devenue si complète que nous nous absorbons en Tristan jusqu'à perdre la notion distincte de notre personnalité. Nos cœurs palpitent violemment à l'unisson du sien ; dans l'exaltation furieuse de l'attente enfin satisfaite, avec lui nous voudrions nous écrier : « Iseult, ô femme, sois bénie ! Soleil, jour radieux du bonheur suprême ! Ivresse de l'âme, volupté sans mesure, joie délirante, comment vous supporté-je sur cette couche ?... Allons, debout ! Au devant d'elle ! Coule mon sang joyeusement ! Celle qui doit pour jamais cicatriser ma blessure, elle vient m'apporter le salut ! Que s'évanouisse le monde de ma folle impatience ! »

Une figure surtout se détache avec un relief admirable dans cette scène passionnante : celle de Kurwenal, le fidèle écuyer, dont l'inaltérable dévouement adoucit les derniers instants de son maître. Avec quelle sollicitude il le veille, comme il épie ses mouvements, sa respiration, les pulsations de son cœur ! De quels soins touchants il entoure l'agonisant, ranimant sans cesse l'espoir dans cette âme endolorie, soutenant de sa cordialité simple ce cœur qui défaille sous la cruauté du destin ! La fidélité de Kurwenal est si proche de

Tristan qu'elle semble par moments confondre sa vie avec la vie même de son maître. Il ne respire que pour lui et par lui ; si bien qu'à la fin, quand le cœur de Tristan aura cessé de battre, Kurwenal sentira, lui aussi, la vie le quitter, et il se précipitera au devant de la mort sans regret, pour ne pas abandonner celui qu'il avait si loyalement servi.

Dans les anciens poèmes, Kurwenal, ou plutôt Gouvernail, est aussi un type très intéressant et dessiné avec un certain art. Il n'est pas du tout sans caractère, cet écuyer qui, dès les premiers instants, veille sur l'existence et l'éducation de l'orphelin dont il a reçu la garde, qui l'accompagne dans ses nombreuses pérégrinations, devient le compagnon de ses aventures, le retrouve toujours au moment où Tristan a besoin de son dévouement. Le personnage est certainement pris sur le vif ; il n'est pas factice comme les « confidents », fastidieux et insipides bavards, qui se sont introduits plus tard dans le roman et au théâtre. La façon dont la vie de Gouvernail est mêlée à celle de Tristan reproduit certainement quelques-uns des traits caractéristiques de l'existence du chevalier au moyen âge et de ce qu'on appelait *sa mesnie*, sa maisonnée, son entourage.

Dans le drame wagnérien, il a perdu naturellement ce caractère médiéval ; en revanche, il s'est généralisé, il est devenu, en quelque sorte, le type idéal du « serviteur », d'une de ces âmes secondaires, essentiellement bonnes, droites et même fortes, mais qui ne peuvent vivre d'une vie propre, dont l'existence découle d'une autre, se développe dans les limites de cette autre existence à laquelle

elle est subordonnée, et qui ne sont, en somme, qu'un reflet, qu'une émanation. Kurwenal a de la clairvoyance, de la fermeté de caractère, seulement toutes ses vertus n'ont qu'un objet : son maître. Kurwenal conservera son franc-parler vis-à-vis de Tristan, il n'approuvera pas tous ses actes, il ne sera ni un complaisant, ni un flatteur. Son dévouement ira jusqu'à se montrer tout d'abord discourtois pour Iseult, parce qu'il ne comprend pas le mystère; il cherchera ensuite à détourner son maître de la faute ; mais il n'aura pas une révolte, pas une hésitation, quand, la faute commise, il s'agira de réparer « l'irréparable » et de détourner, si possible, la catastrophe que les destins ont préparée.

Au premier acte, lorsque Brangæne s'avançait vers son maître, il l'avait averti : « Prends garde, Tristan, un message d'Iseult». C'est lui-même maintenant qui fait prévenir Iseult de la détresse de Tristan, et il dira à son maître : « Celle que j'ai outragée autrefois par fidélité pour toi, à cette heure je l'appelle ardemment comme toi. Tu la verras, elle viendra ! »

Tristan alors, dans un élan de reconnaissance, tendra sa main tremblante au brave serviteur.

« O fidélité ! Noble et touchante fidélité ! Mon Kurwenal, loyal ami, ami sans défaillance, comment Tristan pourra-t-il te dire sa gratitude ? Tu fus mon bouclier et ma cuirasse dans les luttes et les combats, prêt toujours à me seconder dans la douleur ou la joie ; tu haïs qui je haïssais, tu aimas qui j'aimai .. Ne t'appartenant pas à toi-même, tu fus tout à moi, partout, toujours, souffrant avec

moi quand je souffrais. Il n'y a qu'une souffrance que tu ne puisses plus partager, c'est celle qu'à présent j'endure! »

Ce mouvement de tendresse de Tristan est profondément touchant et vient jeter une émotion douce dans ce sombre finale du drame. On songe involontairement, en lisant cette poétique apologie de l'amitié, aux lettres si cordialement émues de Wagner à ses vieux amis Fischer et Uhlig, les deux humbles dont l'amitié et le dévouement simples lui furent toujours plus chers, sinon plus précieux, que la grande et noble amitié de Liszt.

Par certains côtés, Kurwenal, d'autre part, rappelle la belle figure de Hans Sachs dans les *Maîtres Chanteurs* et celle de Gurnemanz dans *Parsifal*. Même bonhomie, même rondeur; avec moins de noblesse, toutefois, moins de hauteur d'esprit chez Kurwenal, les trois personnages se ressemblent. Wagner a su avec un bonheur rare marquer en eux un trait caractéristique de sa race: la cordialité franche et sans arrière-pensée, cette *Gemüthlichkeit* qui a frappé tant de voyageurs et d'observateurs, et qui reste une des particularités saillantes de la nation germanique. Au total, cette figure de Kurwenal est une des créations les plus originales et les plus attachantes du théâtre de Wagner. Elle apporte dans les tragiques aventures de Tristan et d'Iseult le contraste bienfaisant de vertus qui consolent et qui mêlent leur douceur à l'amertume des grandes passions.

L'œuvre de Wagner comprend nombre de pages où il atteint, comme poète, Gœthe et Schiller. Nulle part, il ne s'est élevé aussi haut que

dans *Tristan*, particulièrement dans le troisième acte, qui demeurera l'une des productions littéraires et poétiques les plus rares de la langue allemande et de toutes les littératures.

Au pathétique émouvant des situations, s'unissent ici la beauté rare de la forme, la richesse du vocabulaire, l'harmonie des rythmes, l'heureux choix des images et des expressions, et l'art de la composition, qui, par les contrastes et les rapprochements habilement distribués, conduit insensiblement le spectateur et l'auditeur aux suprêmes émotions esthétiques.

Sans efforts, dans le long dialogue entre les deux hommes, entre l'agonisant et l'ami qui le veille, surgissent des parties lyriques où d'admirables vers expriment tour à tour la désespérance de Tristan et la sympathie reconfortante de Kurwenal.

Je viens de citer le couplet sur l'amitié et l'émouvant passage sur la mélodie triste du petit pâtre. De ce dernier, il faut rapprocher le beau développement sur le passé de Tristan, lorsqu'il évoque un à un les épisodes de sa vie : son combat avec Morold, sa blessure guérie par les soins d'Iseult, et puis ce philtre, ce breuvage d'amour, cause de tous ses malheurs. La malédiction qu'il lui adresse est un morceau d'une farouche énergie :

« O breuvage, breuvage ! terrible breuvage ! avec quelle furie tu t'insinuas du cœur au cerveau ! Nul remède à présent, nulle mort douce ne pourra me guérir du Désir torturant. Nulle part, nulle part, hélas ! je ne trouverai le repos ! La nuit me rejette au jour, pour repaître éternellement de ma douleur

la lumière du soleil ! Oh ! le rayon lancinant de ce soleil, comme il me brûle le cœur ! Contre ses ardeurs, hélas ! la nuit pour moi n'a pas d'ombres !... Et c'est moi, c'est moi qui ai composé ce philtre, ce breuvage qui m'a fiancé au supplice ! Des angoisses paternelles, des souffrances de ma mère, des larmes d'amour, du rire et des pleurs, du sang versé et des blessures, j'ai formé le venin de cette boisson ! Breuvage que j'ai broyé, qui a coulé pour moi, que j'ai pris voluptueusement, maudit sois-tu, breuvage terrible ; maudit celui qui t'a composé ! »

Remarquez à la fin l'assimilation du philtre à toutes les adversités conjurées contre Tristan ; c'est là une belle idée qui donne au symbole du « boire amoureux » sa signification ésotérique, et définit l'essence morale du poison. C'est bien de tant de malheurs que devait naître une passion si violente.

A la fureur des malédictions, s'oppose ailleurs la mélancolie des lamentations de Tristan et de ses appels désespérés à Iseult. Kurwenal cherche à ranimer son espérance, il lui parle de guérison, sous les rayons bienfaisants du soleil patrial, au souffle généreux de l'air du pays natal, du « vrai pays », *das æchte Land*.

Mais Tristan répond : « Vaine illusion ; je sais, moi, qu'il en sera autrement. Pourquoi ? Je l'ignore. Mais où je me suis éveillé, je n'ai pu demeurer ; dans quel monde j'ai vécu, je ne puis te le dire ! Pour moi, le soleil n'a pas lui; terres ni gens, je n'ai rien vu. Qu'ai-je vu ? Nul ne le peut dire. Je viens du vaste empire de l'Ombre, du pays du divin, de l'originaire Oubli ! »

On ne saurait plus poétiquement définir la sombre destinée du héros, sur qui le malheur s'acharne, torturé incessamment par le Désir, l'inassouvible Désir des terrestres amours, né de la Mort et qui n'a vécu que pour elle, parce que nulle part dans le monde il n'a trouvé la satisfaction de ce qu'il lui demandait. Un des continuateurs de Gottfried de Strasbourg, Henri de Freiberg, l'avait déjà appelé d'un verbe caractéristique, *der sorgenreiche Tristan*, « Tristan riche en soucis ». Comme le Siegmund de la *Walkyrie*, l'existence ne lui a apporté aucune joie, et il pourrait parler dans les mêmes termes que le fils de Wotan de l'isolement de sa vie, de ce Monde qui est vide pour lui et dans lequel il a passé comme un proscrit. L'exilé, ainsi que l'a dit Lamennais, n'est-il pas seul partout? On se reporte alors à cette lettre de Wagner à Liszt où il écrit : « Ma vie est indescriptiblement vide et misérable. Je ne connais rien des véritables jouissances de la vie; pour moi, la vie, l'amour sont affaire d'imagination, non d'expérience. Ainsi mon cœur a dû se réfugier dans mon cerveau et ma vie n'est plus qu'un artifice. Je ne puis plus vivre que comme artiste. » C'est-à-dire comme un étranger sur la terre, *weltentrückt*, hors du monde, hors de la vie. C'est l'état d'âme même de Tristan, qu'on trouve partout exprimé dans le drame, mais nulle part en un langage poétique plus abondant et plus riche qu'au moment des suprêmes appels du héros agonisant dans la solitude :

« Iseult encore dans l'Empire du soleil! Iseult encore dans la lumière du jour! Avec fracas, j'ai entendu derrière moi se fermer les portes de la

Mort; voici qu'elles se rouvrent; les rayons du soleil les ont forcées; les yeux grands ouverts, j'échappe à la Nuit, pour la chercher, la voir, la redemander, cette Nuit, en qui seule Tristan voudrait se fondre et disparaître! Malheur! Je sens croître autour de moi l'obsession farouche du jour, pâle et plein d'angoisses! L'astre aux rais trompeurs rouvre mon âme aux mensonges et aux illusions! O jour maudit qui te prolonges pour mon éternel supplice! Brûleras-tu toujours, flambeau qui, même la nuit, m'éloignais d'elle! Ah! Iseult, la douce aimée, quand enfin, quand étoufferas-tu la torche messagère de mon bonheur! La lumière, quand s'éteindra-t-elle? Quand fera-t-il nuit dans la demeure! »

Interrogation troublante qui donne avec une rare intensité la sensation d'une infinie désespérance : *Quand fera-t-il nuit?* C'est la suprême aspiration de l'âme que la clarté ennemie du Jour a profondément blessée et qui se tourne vers le mystère de l'Ombre, avec l'espoir d'y trouver le Repos sans Rêve et sans Désir. *Quand fera-t-il nuit?*

Vienne maintenant la Mort, elle sera la bienvenue, car elle est la seule, l'indispensable consolatrice! Et, en effet, le drame, tout à coup, se précipite, avec l'arrivée d'Iseult.

Dans l'exaltation fébrile de son impatience, sentant l'approche de l'amante qui vient de débarquer dans le port et gravit les pentes escarpées du burg, Tristan s'est levé de son lit et, d'un pas chancelant, il s'efforce de se porter au devant d'Iseult, dont la voix l'appelle de loin. Tandis qu'elle accourt, il est là, debout, tendant éperdu-

ment les bras, haletant, pouvant à peine se soutenir et marcher, et exultant néanmoins à la vue du sang qui coule de sa blessure rouverte, inconscient de toute douleur dans l'élan irrésistible qui vient de l'arracher à sa couche. Jamais poète n'a su exprimer avec autant de force la tension énorme de toutes les énergies vitales vers un but.

Enfin, voilà Iseult! Quelle scène que cette rencontre! Iseult s'est précipitée vers lui, comme affolée par le pressentiment d'une catastrophe. A peine Tristan a-t-il encore la force de l'entourer de ses bras défaillants. La véhémence de son émotion lui brise le cœur; il s'affaisse en murmurant dans son dernier soupir le nom aimé d'Iseult, puis, lentement, son corps glisse à terre, échappant à l'enlacement de l'amante.

Dans sa violence tragique, en l'exaspération du sentiment de l'angoisse humaine, ce tableau est une des choses les plus terrifiantes qui jamais se soient vues à la scène. La nuit tant désirée, elle est maintenant venue; le vœu de Tristan est exaucé : l'ombre est entrée dans la demeure, la nuit est définitive!

Alors, l'amante s'agenouille près de lui. Vaines larmes! plaintes inutiles! Tristan est mort. Iseult l'appelle, le supplie de respirer encore, le conjure de l'emmener, elle, dans la mort avec lui, l'accusant d'infidélité pour ne pas l'avoir attendue. Trop tard! il est trop tard! Les lèvres de Tristan sont closes à jamais, ses yeux ne se rouvriront plus, son cœur a cessé de battre. Si grande, alors, est la douleur d'Iseult, qu'elle sent la vie la quitter, elle aussi, et qu'elle s'affaisse lentement sur le cadavre de celui qui l'avait tant aimée.

Cette conclusion, on l'a déjà dit, est dans la légende, et c'est une des plus profondes et des plus belles inspirations que connaisse la poésie.

Dans le développement de ce thème, les anciens poètes et conteurs français ne sont pas à beaucoup près également supérieurs. Le récit du trouvère Thomas, par exemple, est très fruste. Tristan a succombé quand Iseult débarque. Il y a cependant quelques beaux vers expressifs et pittoresques, quand le poète nous montre la reine, s'avançant, par la ville en grand émoi vers le château (1) :

Ysolt est de la nef issue (sortie du navire).
Ot (Elle entend) les grands plaintes en la rue,
Les seinz (cloches) aux musters (moutiers), aux chapelles;
Demande aux hommes quelles nouvelles,
Pourquoi ils font tels soneiz (sonneries)
Et de quoi seit li plureiz (pourquoi leurs lamentations).

Un vieillard, un « ancien », lui répond :

Tristan, le preux, le franc, est mort.

Alors Iseult est si émue qu'elle ne peut prononcer une parole :

Tresque (Dès que) Ysolt la novele ot (entend),
De doleur ne peut sonner mot (dire mot) ;
De sa mort est si adolée (attristée),
La rue va désaftublée (les vêtements en désordre)
Devant les autres, au palais.

Elle entre tout droit à la chambre où repose son amant, se couche à côté de son corps et meurt :

Yseult va là où le corps veit,
Puis se tourne vers l'orient,

(1) Voir les tomes II et III du recueil de Francisque Michel.

Pour lui prie piteusement.
« Ami Tristan, quand mort vous vois,
Par raison vivre plus ne dois.
Mort êtes pour la mienne amur,
Et je meurs, amis, par tendrur,
Quand à temps ne puis venir. »
Dejuxte (tout près de) lui va donc gésir,
Embrasse lui et puis s'étend,
Son esprit aitant (aussitôt) rend.

Le prédécesseur de Gottfried de Strasbourg, Eilhart d'Oberge, décrit la scène d'une façon plus dramatique. Il admet aussi que Tristan a succombé quand Iseult arrive.

« En descendant sur la plage, raconte-t-il, elle entendit le grand deuil qui montait par la ville ; et elle fut prise d'une grande peur, et s'écria : O malheur à moi, et toujours! O Tristan! Il est mort! Elle ne pâlit pas, ni rougit. Elle ne pleura pas davantage; son cœur pourtant lui faisait bien mal. »

Le poète met alors en présence les deux Iseult ; Iseult aux Blanches Mains, qui a été la cause *involontaire* de la mort de Tristan (1), se lamente sur le cadavre de son mari, lorsque Iseult la Blonde fait son entrée dans la chambre mortuaire. Sans larmes, l'amante dit à l'épouse : « Femme relève-toi et laisse-moi m'approcher. J'ai plus de droits que toi à le pleurer, car je l'ai plus aimé ». Elle découvre alors la civière, déplace un peu le corps, se couche près de lui et sans une parole rend le dernier soupir.

Cette scène ne manque pas de grandeur. Il est curieux d'y constater un ressouvenir de la *Chanson des Nibelungen* et de l'admirable

(1) Voir la note de la page 206.

tableau de Brunnhilde s'inclinant sur le cadavre de Siegfried, en présence de Crimhild, sans verser une larme, sans pouvoir proférer une parole, tant sa douleur est forte.

Les romans en prose française suivent une version analogue : on conduit Iseult dans la chambre de Tristan, presqu'évanouie, et elle expire en le serrant dans ses bras :

« Lors l'embrasse de ses bras tant comme elle peut, et jette ung soupir, et se pasme sur le corps ; et le cueur lui part et l'âme s'en va. »

Il existe cependant un manuscrit, non encore publié, où l'on trouve un récit sensiblement différent et de tout point remarquable, dans lequel les deux amants meurent en présence du roi Marc. C'est au château de son ami Dinas que Tristan, après avoir été frappé par le roi, s'est fait transporter ; sentant sa fin prochaine, il demande à voir celui qui l'a mortellement atteint et qu'il avait lui-même si gravement outragé. Laissons la parole au vieux prosateur anonyme :

Quand Tristan vit qu'il ne pourrait plus durer si petit non (*si ce n'est très peu*), il dit à Dinas :

« Mandez le roi Marc qu'il vienne à moi ; je le verrais volontiers ains (*avant*) que je mourusse. Je ne lui sais pas si mal gré de ma mort comme je fait à Audret (1) ». Dinas manda erramment (*aussitôt*) un message à Tintaguel, qui conte au roi Marc ses nouvelles. Quant le roi ouït ce, il commence à pleurer moult fort, il baisse la tête et dit si haut que ceux qui là étaient, l'entendirent : « Hélas ! com-

(1) Audret est le nom du traître qui a prévenu le roi de la présence de Tristan dans les appartements de la reine.

ment j'ai mal fait que mon cher neveu ai occis, le meilleur chevalier du monde ! j'ai toute chevalerie honnie! » Le roi sans délaissement, monte et mène avec lui compagnie au chastel de Dinas. Quand il vint au chastel, l'on lui ouvrit la porte ; il entra dedans trop dolent, il descend et monte en la tour en haut où Tristan gisait si empiré qu'à peine le roi le pouvait reconnaître, et commence fort à pleurer.

Quand Tristan vit le roi venir, il se veut lever en son séant, mais il ne put, car il était trop faible. « Oncle, fait-il, vous venez bien ! Vous êtes venu à ma dernière fête ; à ma mort je suis venu que vous avez tant désirée ; or, est votre joie accomplie, quand Tristan est venu à fin. Tristan est mort ; par peu verrez ce que vous désirez. Ha ! roi Marc, vous cuidâtes faire preu (*bien*) de moi occire ; si m'aïde Dieu, encore sera telle heure que vous voudriez avoir donné demi votre royaume que vous n'eussiez Tristan mort. Mais ore est ainsi venu qu'il ne peut être autrement ! »

Quand il a dit cette parole, il commence à pleurer moult fort, et le roi, qui bien voit et connaît qu'il est allé sans retour (*perdu*), ne peut répondre, mais demeure en si grand deuil comme fait Tristan.

« Oncle, fait Tristan, ne pleurez mie ; mais faites tant seulement par courtoisie que vous ma dame Iseult fassiez venir devant moi, si que je la visse à ma fin. C'est la dernière requête que je vous fasse, et qu'elle me voie finir. Car sachez vraiment que je mourrai aujourd'hui ou demain. Pour ce, désire sur toutes choses que la voie à ma mort.

— Neveu, fait le roi, vous voulez que la reine vienne à vous et elle y viendra maintenant.

Lors l'envoie querre (*chercher*) et elle vint ce jour-là même. Mais bien sachez qu'elle est triste et dolente assez plus qu'onques mais ne fut (*plus que jamais elle n'avait été*).

Quant Tristan vit venir Iseult, celle qu'il avait tant aimée et que tant désirait voir, volontiers se dressa contre elle, mais il ne pouvait. Toutes voies fait-il tant comme il peut, c'est de parler.

« Dame, fait-il, vous venez bien ; mais trop tard, ce m'est avis ; car votre venue ne me peut faire secours. Que vous dirais-je, chère dame ! Mort est Tristan, votre ami, vous le pouvez bien voir. »

La reine qui tant est triste que nul plus (*plus que personne*), pleure et soupire de cœur parfont (*profond*), et quand elle peut parler, elle dit :

« Tristan, fait-elle, beaux amis, est-il donc ainsi qu'à mourir vous convient ? »

— Dame, fait-il, oui, sans faille (*erreur*). Il convient que Tristan meure qui tant avait jadis pouvoir et force. Voyez mes bras, chère Dame ! ce ne sont pas les bras de Tristan, mais sont les bras d'un homme mort. Il n'y a plus pouvoir ni vigueur. Désormais sache la monde que Tristan est au déclin ; celui qui tant valut et tant fut redouté en monde, git mort. Hélas ! comme fut ce coup douloureux qui sur moi fut frappé !

Tristan se plaint que le mal sent ; tout ce jour est en tel point qu'il ne dit plus ni moins. La reine qui tant était triste qu'elle ne demandait fors (*que*) la mort est toujours devant lui. Et toute la nuit il y eut léans (*dans la salle*) tel luminaire que tous y voyaient bien clair ; fors (excepté) Tristan qui déjà avait perdu la vue.

Le lendemain, quant il ajourna (*fit jour*), Tristan vit le jour bel et clair ; il s'efforce adonc de parler tant comme il put, et dit si haut que ceux de céans l'entendirent :

— Ha ! Dieu, fait-il que pourrai dire ? En ce jour me convient finir ! Jamais autre jour ne verrai !

A chief de pièce (*d'abord*) parla Tristan à Sagremor (1) et lui dit : Beaus amis ! S'il vous plaît, apportez-moi mon épée et mon écu (*bouclier*) ; je les veux voir avant que l'âme ne parte du corps. Puis dit : Hélas ! et plus ne dit.

Sagremor apporte l'écu et l'épée. Et quand Tristan le vit, il dit à Sagremor :

---

(1) Ami et compagnon d'armes de Tristan.

— Beaus ami, tirez l'épée hors du fuerre (*fourreau*), si la verrai plus clairement. Et il la trait tantôt.

Quand Tristan vit l'épée que il tenait à si bonne, il soupire fort, puis dit :

— Ha ! épée, que ferez-vous désormais ! A ce point, départez-vous de votre seigneur ! Certes, jamais si bon n'en aurez, ni tant ne serez redoutée comme vous avez été. Vous perdez votre honneur. Sagremor, doux ami, désormais commant-je (*je remets*) à Dieu toute chevalerie ; aujourd'hui je prends congé d'elle ; moult l'ai aimée et honnorée, mais ne sera plus honnorée par moi.

Lors se tait. A chief de pièce, il recommence à parler à Sagremor.

— Biaux ami, fait-il, dire le m'estuet (*il me presse de le dire*), je ne puis plus ce fait céler (*cacher*) ; voulez-vous entendre la plus grande merveille du monde ? Hélas ! Comment le dirai-je ? Certes, force me le fait faire ; voulez-vous ouïr la plus honteuse parole que Tristan dit ? Hélas ! Comment istra (*sortira-t-elle*) de ma bouche ?

Lors se tait autrefois, puis redit : « Sagremor, ne le puis, plus céler, *je suis vaincu !* »

Lors commence à pleurer trop durement qu'il ne fit autrefois. Et quand il a assez efforciément pleuré, il regarde Sagremor, et puis lui dit : « Sagremor, je puis bien rendre mes armes. Je les vous rend, ma chevalerie ; et je la laisse outre mon gré. »

Quant il a dit cette parole, il recommence son pleur, puis dit à Sagremor : « Tirez près de moi cette épée, que je la puisse adéser (embrasser). »

Et il ainsi fait. Et il (Tristan) commence à baiser le branc (*la lame*) et le pont. Après, baise son écu et redit :

— Hélas ! Comme il me griève (*peine*), que je me departe (*j'abandonne*) de mes armes ! Hélas ! pourquoi suis-je sitôt mort ? Adieu, bonne épée, si vous commant (*confie*) à Dieu, que je ne vous puis plus garder. Le cœur me crève de douleur. Sagremor, je vous baille mon cœur et mes armes ;

en lieu de moi, les honorez, si vous onques Tristan amâtes.

Quant Tristan a dit cette parole, il se tourne vers la reine et lui dit :

— Dame, je me meurs ! Venue est l'heure que je ne puis mais aller avant ; certes, tant me suis combattu contre la mort comme j'ai pu. Ma chère Dame ! Et quand je serai mort, que ferez-vous ? Comment durerez vous après moi ? Comment pourra-ce être que Iseult vive sans Tristan ? Ce sera aussi grande merveille comme du poisson qui vit sans eau et comme du corps qui vit sans âme. Chère Dame ! que ferez-vous ? Quant je meurs, ne mourrez-vous avec moi ? Ha ! belle douce amie, que j'ai plus aimée que moi-même, faites ce que je vous requiers, que nous mourions ensemble. »

La reine, qui tant avait deuil qu'a pou que le cœur ne lui crevait, ne sait ce qu'elle doit répondre ; à chef de pièce lui répond :

—Ami, ami, Dieu m'aide, il n'est nulle chose en ce monde que je aimasse tant comme mourir avec vous, et comme vous faire compagnie en cette mort : mais je ne sais comment ce puisse être ; si vous le savez, si le dites, je le ferai. Si par douleur et angoisse pouvait nulle femme mourir, je fusse morte plusieurs fois depuis que je vins céans. Car je ne cuit mie (*crois pas*) que nulle Dame fut onques tant dolente que je ne sois encore plus. Et s'il fut à ma volonté, je mourusse orendroit (*immédiatement*).

— Hé ! douce amie, fait Tristan, voudriez-vous donc mourir avec moi ?

— Ami, fait-elle, ami m'aide Dieu, onques rien tant ne désirai ! — Or, fait-il, suis-je donc trop lie (*heureux*), et adviendra-t-il ainsi, selon mon avis. Ce serait honte si Tristan mourait sans Iseult, qui avons été une chair, un cœur et une âme. Et puisqu'il est ainsi, ma douce Dame, que mourir voulez avec moi, il est métier que nous mourions tous deux ensemble. Or, m'accolez (*embrassez-moi*), s'il vous plaît, car ma fin approche.

La reine pleure moult fort, quand elle entent cette parole! — Ha! fait le roi Marc, sans doute elle montre bien qu'elle est de cette mort dolente outrageusement. Dinas, qui est près de Tristan et Sagremor pleurent et tous les autres; il n'y a nul qui ne prie Dieu que la mort vienne prochainement, puisqu'ils voient Tristan mourir.

Quand Tristan vit apertement qu'il était à la mort venu, il regarde entour soi et dit :

— Seigneur, je meurs, je ne puis plus vivre. A Dieu soyez tous commandés.

Quand il eut dit cette parole, il dit à la reine Iseult :

— Amie, or m'accolez, si que je fine (*finisse*) entre vos bras. Ains finirai donc à aise, ce m'est avis.

Iseult s'acline sur Tristan, quand elle entend cette parole; elle s'abaisse sur son pis (*poitrine*). Tristan la prend entre ses bras, et quand il la tint sur son pis, il dit si haut que tous ceux de léans l'entendoient : Désormais il ne me chaut que je meure, puisque je ai ma Dame avec moi.

Lors étreint la reine de tant de force que il lui fit le cœur partir et lui même mourut en tel point. Si que bras à bras et bouche à bouche moururent les deux amants, et demeurèrent en telle manière embrassés. Morts sont tous deux et par amour, sans autre confort.

Il serait difficile, dit justement Paulin Paris, qui le premier a mis au jour ce remarquable fragment (1), de citer dans aucune langue un récit plus pathétique, une scène aussi déchirante. Tristan, le héros le plus intrépide et le moins accessible aux sentiments de peur, tremblant néanmoins à l'aspect d'une mort nécessaire, Tristan entre sa bonne épée et son amante, regrettant également

---

(1) Voir le vol. Ier des *Manuscrits de la Bibliothèque du Roi.*

l'une et l'autre, et ne se consolant de perdre la première qu'en abandonnant la vie au même instant que la seconde ; Tristan, enfin, appelant à son chevet celui qui l'a mortellement frappé et le forçant à pleurer l'effet d'une vengeance cependant assez légitime : voilà certes l'un des plus beaux épisodes de l'histoire morale de l'humanité.

Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans ce récit, c'est qu'il est le seul dans lequel le roi Marc assiste à la mort de Tristan et à la dernière étreinte des deux amants.

Les continuateurs du poème allemand de Gottfried font aussi reparaître le roi Marke à la fin de leur récit ; seulement, il arrive après la mort de Tristan, un peu à la façon du personnage chargé de tirer la conclusion de l'histoire et de formuler la morale qui en découle. Ils lui mettent dans la bouche une sorte d'oraison funèbre qui ne manque ni d'émotion, ni de noblesse, et dont quelques traits pourraient avoir inspiré la belle déploration du roi à la fin du deuxième acte de Wagner.

Mais le récit du prosateur inconnu que nous venons de citer est bien autrement dramatique, que ces amplifications trop prévues. Peut-être faut-il regretter que Wagner n'ait pas connu cette belle page. Il en eût sans doute tiré parti et évité ainsi la scène un peu conventionnelle, quoique très pathétique, qu'il imagine pour amener le dénouement de son drame.

Au moment où Iseult s'est évanouie sur le corps de Tristan, Kurwenal est rentré précipitamment. Il est tiré de l'horreur où le plonge la vue de son maître mort, par les appels du petit berger, signa-

lant l'arrivée d'un second navire. Presqu'au même instant, un homme se précipite sur la scène, affolé : c'est le pilote d'un des navires, accouru pour prévenir Tristan de la venue du roi, suivi de son escorte. Trahison ! s'écrie Kurwenal.

Le tumulte des hommes d'armes montant à l'assaut du burg s'entend dans le lointain. Kurwenal, avec l'aide du berger et du pilote, barricade les portes, mais il est impuissant à résister à l'assaut. Les hommes d'armes du Roi, Melot à leur tête, pénètrent sur la terrasse. Un combat s'engage. D'un coup d'épée, Kurwenal étend Melot à ses pieds. Brangaine, en vain, cherche à le retenir. Les glaives sont tirés, le sang coule ; Kurwenal, frappé à mort, par un soldat, va rouler à son tour à côté du cadavre de son maître, tandis que Marke s'avance atterré.

Alors, seulement, Wagner nous explique ces violences et ce combat. Kurwenal s'est trompé. Il croyait à une trahison ; en réalité, le roi venait, non pour châtier, mais pour pardonner. Instruit par Brangaine du secret du philtre, il avait compris enfin ce qui, jusqu'alors, lui avait paru inexplicable, et il s'était en toute hâte embarqué à la poursuite d'Iseult. Il accourait pour dire à Tristan qu'il renonçait à celle qui n'était encore que sa fiancée, et pour confesser l'erreur lamentable qui lui avait fait désirer en mariage, lui, presque un vieillard, une femme qu'appelaient des amours plus jeunes. Seulement, les événements se sont précipités avec une rapidité si tragique qu'il ne lui reste plus maintenant qu'à exprimer son impuissante horreur : « La course impétueuse du

Malheur, dit-il, comment aurait-il pu l'atteindre, celui qui apportait la paix? Je n'ai fait que grossir la moisson de la mort! L'Erreur a accumulé les désastres ! »

Bien que tout cela soit très rapide et se déroule en un tumulte saisissant de catastrophes mortelles, la scène demeure factice et n'émeut pas. Certes, il y a quelques beaux cris et des traits pathétiques : par exemple, le mot touchant de Kurwenal sur le point d'expirer, demandant pardon à son maître d'aller le rejoindre et prenant la main de Tristan pour affirmer ainsi une dernière fois son inaltérable attachement; telles encore la supplication de Brangaine, cherchant à ranimer Iseult, et les douloureuses exclamations du roi. Mais l'ensemble de la scène reste froid, parce qu'on y sent l'artifice de composition, qu'elle n'est point suffisamment préparée ni indispensable à l'action. Dans la disposition morale où le drame a placé le spectateur, ce dernier combat, ces morts inutiles, cette erreur trop tard reconnue et fatale seulement à des personnages secondaires, tout cela est trop évidemment combiné afin de ramener les protagonistes du drame en un tableau final, et toute l'habileté du dramaturge ne parvient pas à effacer l'impression de malaise résultant de ce calcul.

Heureusement, Wagner s'est sauvé par une conclusion qui est une inspiration profondément émouvante : le Chant de mort d'Iseult.

C'est l'une des pages les plus extraordinaires de cette œuvre exceptionnelle, extraordinaire par l'intensité du sentiment et de l'émotion, mais non pas comme on pourrait le croire, dans la note véhé-

mente; c'est, au contraire, par la douceur résignée qu'elle respire que toute la scène finale est d'une incomparable beauté.

Inconsciente du reste de vie qui l'anime encore, indifférente à tout ce qui s'est passé autour d'elle, Iseult est revenue de son évanouissement, après que toutes les catastrophes sont accomplies.

Le regard vaguement fixé sur Tristan mort, elle le voit dans une sorte d'hallucination, dans une extase déjà supraterrestre, vivant de la vie pure des âmes, entouré d'un nimbe lumineux ; elle-même se sent insensiblement emportée dans un rêve délicieux vers des régions inconnues, pleines d'ivresses inexplicables d'harmonies douces, d'exquises senteurs ; c'est une fusion de tout son être dans d'ineffables délices, où les sensations nettes s'effacent dans l'inconscience absolue :

Qu'il est calme son sourire !
Qu'elle est douce son image !
Dans l'espace, le voyez-vous ?
Il s'élève, il rayonne,
D'astres d'or environné.
Ne voyez-vous pas ?
La vaillance en lui respire ;
Noble et fière, son âme tressaille ;
De sa lèvre doucement s'exhale
Un souffle reposé.
Frères, n'entendez-vous pas ?
— Suis-je seule à les entendre
Les divines mélodies,
Chants d'ivresse,
Plaintes vagues,
Hymnes saintes d'oubliance
Qui m'enlacent,
Me pénètrent, m'environnent d'harmonie ?

— Voix plus claires que j'écoute,
Etes-vous l'haleine des brises,
Ou des flots de senteurs exquises ?
— Elles s'enflent,
M'enveloppent !
Les entends-je?
Respiré-je?
Vais-je boire cette ivresse ?
Comme un souffle m'exhaler?
— Dans tes flots éthérés,
Dans les ondes sonores,
Dans l'âme de l'Univers,
Me perdre,
Me fondre,
— Sans savoir,
— Suprême délice (1) !...

Et tranquillement, souriant à la Nuit qui vient, elle rend le dernier soupir, atteignant ainsi la limite suprême de la passion, qui est la mort.

---

(1) Ces paroles s'adaptent rigoureusement à la partie de chant, telle que Wagner l'a écrite. Dans sa version rimée, Victor Wilder a trouvé souvent d'heureuses expressions; malheureusement, il a presque partout dû modifier le texte musical pour adapter le chant à ses paroles, alors qu'au contraire, les paroles auraient dû s'adapter au chant. Le résultat le plus fâcheux de ces modifications, c'est d'avoir rendu déplorablement uniforme l'allure rythmique de la phrase chantante, que Wagner avait, non sans intention, brisée à plusieurs reprises. Victor Wilder transpose aussi, en plusieurs endroits, la forme interrogative du texte wagnérien, d'où il résulte que les progressions si caractéristiques de la musique ne s'accordent plus avec le sentiment qu'expriment les paroles. Wagner a évidemment cherché à traduire, dans ce morceau lyrique, la vague sensation d'une dissolution de tout l'être ; c'est une transcription poétique du *Nirvâna*, du *renoncement à la volonté de vivre* de Schopenhauer. Iseult ne sait plus ce qu'elle ressent; tout est confus autour d'elle, elle n'a plus la perception d'elle-même, elle se sent envahir par la lumière, par les sons, par

Chant de mort, chant d'amour tout ensemble, cet hymne admirable s'élève sur la belle mélodie de l'appel à la Mort, de plus en plus calme et serein à mesure qu'il se développe, semblable à une vapeur qui s'envole vers les cieux et s'évanouit invisible et impalpable dans les régions éthérées. Ce n'est plus la parole humaine qu'on entend, c'est la musique des âmes qui vont dans les espaces tranquilles et sans limites où plus rien ne change et qui se rejoignent dans l'Eternité, confondues dans l'Infini.

Au moment où Iseult enfin expire, tandis que le

---

les senteurs, et se demande ce qu'elle éprouve. Wilder travestit complètement le sentiment du morceau en faisant dire à Iseult affirmativement :

Chants délicieux,
Sons mélodieux,
Etes-vous le souffle des brises
Ou des flots de vapeurs exquises ?
Dans vos ondes parfumées,
Dans vos vagues embaumées,
Je m'élance, dans ma joie (!)
Je me plonge, je me noie.

Dans la première partie de l'hymne de mort, on trouve d'autre part une suite de vers qui, de près ni de loin, ne rappellent le texte de Wagner.

Dans l'espace, il (Tristan) monte et plane,
Comme un esprit subtil et diaphane,
Un torrent de lumière, un éclat radieux,
De tout son être émane,
Et fait pâlir le soleil dans les cieux.

Ce développement dont la banalité égale la platitude est tout entier du traducteur et ne ressemble guère à l'original, comme on peut s'en convaincre par la version presque littérale que je donne plus haut.

roi Marke, courbé par le malheur, bénit tristement les cadavres, la nuit silencieuse descend lentement au loin sur la mer.

Il n'y a pas de finale à grands fracas, pas de triple chœur, pas de déchaînement choral et orchestral, pas de tableau aux couleurs éclatantes qui puissent égaler une semblable scène. Elle vit de sa seule beauté.

Cette apothéose de l'amour dans la mort, cette suprême exaltation de la Nuit où tout s'efface, de l'Ombre où cesse le mensonge, de l'Infini où les cœurs s'ouvrent à la vraie lumière, donne à ce drame de passion, si véhément et si profond, une conclusion de la poésie et de l'idéalité la plus élevée.



VI

Je me suis efforcé, dans les précédents chapitres, de donner une idée aussi complète que possible du travail d'assimilation qui a dû s'opérer dans l'esprit de Wagner; j'ai montré ce qu'il avait emprunté directement aux anciennes sources, quelles transformations il avait fait subir aux poèmes de Gottfried de Strasbourg et de ses prototypes français, quelles idées nouvelles, quelles vues originales et bien personnelles il y avait ajoutées. Il me reste à dire quelques mots des modernes adaptations et à faire voir comment, seul, le maître de Bayreuth pouvait rappeler à la vie la grande épopée d'amour que le moyen âge nous avait léguée en quelque sorte momifiée.

Un fait véritablement étrange, c'est qu'avant Wagner, aucun auteur dramatique ne se soit avisé de tirer parti de l'admirable sujet qu'offrait la légende de *Tristan et Iseult?* L'attention y avait cependant été appelée par de nombreux travaux philologiques, tant en Allemagne qu'en France, dès

le commencement du siècle. La vieille et naïve tragédie de Hans Sachs (1494-1576), le poète-cordonnier de Nuremberg, reste la seule tentative antérieure au *Tristan* du maître de Bayreuth (1). Cette tragédie est un des monuments les plus curieux et les plus caractéristiques de la littérature

(1) Après lui, la situation a un peu changé. Dès 1858, c'est-à-dire avant l'achèvement de la partition, mais longtemps après celui du poème de Wagner, on voit paraître, à Vienne, un *Tristan und Isolde*, tragédie romantique en cinq actes, par Joseph Weilen, réimprimée à Breslau, en 1872 ; puis, en 1865, une tragédie en cinq actes intitulée *Tristan*, par L. Schneegans ; une *Isolde*, tragédie en trois actes, par A. Gehrke, imprimée à Berlin, 1869 ; enfin, *Tristan und Isolde*, tragédie en trois actes, par Carl Robert, pseudonyme d'Edouard Hartmann, parue à Berlin, en 1871. Cette dernière, œuvre de l'auteur de la *Philosophie de l'Inconscient*, produisit une certaine sensation lors de son apparition. Mais, pas plus que les autres tragédies que je viens de citer, elle ne soutient un seul instant la comparaison avec le drame de Wagner.

Hartmann s'inspire directement de plusieurs traits de Wagner ; c'est ainsi qu'il utilise l'idée du *breuvage de mort* substitué au *breuvage d'amour;* seulement, il explique que ce breuvage de mort a été donné par sa mère à Iseult pour qu'elle empoisonne Tristan ! Au moment où Tristan est surpris avec Iseult, Mélot lui remet une lettre de cachet que le roi Marke a signée dans une scène précédente ! Plusieurs fois, Tristan appelle Iseult : mon ange, *mein Engel*. Cela suffit, il me semble, pour donner un aperçu de l'esprit et du goût dans lesquels est conçu ce drame littéraire. Pour ceux que la chose intéresserait, ils trouveraient dans les *Bayreuther Blætter*, livraison d'avril 1880, un résumé détaillé des différents drames de *Tristan* cités ci-dessus, comparés au *Tristan* de Wagner, par M. Glasenapp.

En France, je signalerai : *Tristan*, opéra, paroles de M. L. Gallet, musique de Victorin Joncières, qui a été annoncé, mais n'a jamais vu le jour ; et, de M Armand Silvestre, une pièce en vers destinée à l'un des théâtres de Paris, mais qui n'a pas encore paru à l'heure où j'écris.

dramatique au moyen âge. Le titre exact de l'œuvre de Sachs est le suivant : *Tragedie à 23 personnages des amours fidèles de Monseigneur Tristrant et de la belle reine Isalde, et qui a 7 actes* (1). Les dramaturges du moyen âge et même du début du XVI[e] siècle n'ont encore aucune idée de ce qu'on appelle le développement dramatique; l'action chez eux n'existe pas; comme dans les anciens mystères, la pièce ou plutôt le spectacle se compose simplement d'une suite de scènes dialoguées, se succédant sans aucun lien, au hasard des événements rapportés. La tragédie de Hans Sachs est conforme à ce modèle; il n'y faut chercher ni ûne composition savamment ordonnée, ni une progression calculée de l'action; le naïf poète s'est borné à choisir dans la légende, telle que la rapportaient les livres populaires de son temps, les épisodes les plus saillants et à y faire parler directement les principaux acteurs. Quelquefois il fait intervenir un *récitant* chargé d'expliquer au public un incident qu'il ne peut reproduire sur le théâtre et nécessaire cependant à la compréhension du drame. Ce récitant a mission également d'exposer devant le public l'idée générale, l'argument de la pièce, et c'est lui encore qui, à la fin, tire la conclusion, ou formule la leçon morale.

Tout cela nous reporte assez loin en arrière, à

---

(1) *Tragedia mit 23 personen von der strengen lieb Herr Tristrant mit der schœnen Kœnigin Isalden, ùnnd hat 7 actus*. Tome XII de l'édition des œuvres de Hans Sachs, publiées par Ad. von Keller, dans la *Bibliothek des litterarischen Vereins*, à Stuttgart, 1879.

un théâtre encore primitif, dont actuellement nos revues de fin d'année peuvent donner approximativement une idée, — non pour l'esprit, bien entendu, pour la forme et la conduite seulement; — car, j'ai hâte de l'ajouter, on rencontre dans la tragédie de Hans Sachs de grandes beautés poétiques, des traits de caractère bien observés, et surtout la hauteur de pensée et de sentiment, apanages naturels du vrai poète.

Au premier acte, nous assistons à l'assemblée des barons, réunis autour du roi Marx (1) pour délibérer au sujet du tribu réclamé par le Morholdt d'Irlande. Tristrant se présente, va trouver le Morholdt et le provoque; le combat a lieu dans une île, Tristrant est blessé, le Morholdt tué; finalement, Isalde paraissant seule, trouve le corps de Morholdt, se lamente sur sa mort et découvre dans le crâne un fragment de l'épée de Tristrant.

Il n'y a pas d'unité de lieu, comme on voit. Sans transition, on passe d'un endroit dans un autre, et l'art naïf du vieux tragique supprime non seulement les distances, mais même les heures et le temps. Deux scènes qui, dans le roman, sont séparées par un long intervalle, souvent se suivent ici immédiatement. Il est resté quelque chose de cet art primitif dans les drames shakespeariens.

Le deuxième acte débute par une belle scène entre Tristrant, son ami Thinas (Dinas) et Curnefal. Tristrant languit de sa plaie : « Ah ! Dieu, s'écrie-t-il, que ne suis-je sous terre ! »

---

(1) Je me sers ici de l'orthographe des noms adoptée par Hans Sachs.

Thinas et Curnefal lui conseillent d'aller en Irlande auprès de la reine Isalde, savante en l'art de guérir. Après quoi, le récitant, en quelques vers, nous apprend que le héros accomplit, en effet, le voyage, et en revient guéri.

La scène suivante a lieu entre Tristrant et le roi Marx : Tristrant conseille à son oncle de prendre femme. Marx n'y contredit pas ; seulement, il ne veut épouser qu'une femme, — et Hans Sachs se souvient ici d'un joli épisode du poème d'Eilhart d'Oberge ; — une hirondelle, en voltigeant, a laissé tomber de son bec un cheveu de femme d'un blond si séduisant que le roi n'a plus qu'une idée : retrouver celle à qui ce cheveu appartient. C'est elle que Tristrant est chargé d'aller chercher par le monde.

Le héros la découvre sans peine, dès la scène suivante. Il est reparti pour l'Irlande, y tue le dragon et s'affaisse après le combat. Comme le Siegfried de Wagner, il s'étend au pied d'un arbre :

Ach, wie bin ich so mud' und mat!
Ah ! que je suis fatigué et las !

Isalde, à la recherche de celui qui a tué le dragon, vient le surprendre dans son sommeil, et Tristrant, émerveillé, retrouve en elle la blonde incomparable qui hantait les rêves de son oncle.

L'acte trois nous ramène à la cour d'Irlande ; le roi Wilhelm offre à Tristrant la main de la princesse, sa fille, en récompense du service rendu au pays en le délivrant du monstre. Mais Tristrant réclame Isalde pour le roi de Cornouailles. Isalde se soumet. Sa mère, cependant, vient trouver Bran-

gel, la suivante, et lui remet le *Bultrank*, le boire amoureux.

Wen es selbander
Zwo personen trinken mit einander
So müssens einander haben lieb
Vier jar lang so in starken trieb
Das eins ôn das ander kein tag
Beleiden oder leben mag.

« Quand deux personnes boivent ensemble ce breuvage, dit-elle à la suivante, elles doivent s'aimer ensemble d'une passion si violente, pendant quatre ans, que l'une ne peut demeurer ni vivre même un jour sans l'autre ». On remarquera que Hans Sachs prolonge d'une année la durée assignée à l'effet du philtre par les conteurs normands. La mère, détail naïf, remet en outre cinquante ducats à la suivante, afin que sa fille ne manque de rien en route!

La scène qui suit est censée se passer sur le pont du navire. Tristrant se plaint de la soif, Isalde de même. Ils cherchent une boisson, trouvent le flacon en argent contenant le *boire amoureux*, qu'ils prennent pour du vin, et tous deux boivent. L'effet est immédiat. Tristrant s'écrie :

Was ist das gewest für ein wein?
Wie springt ùnd tobt das hertze mein!
Mein gmüt ist in ganzen unrhu
Und setzt mir lenger herter zu.

« Quel est ce vin? Mon cœur, comme il bat et bondit! Mon âme est toute troublée, et mon émoi s'augmente en durant! Une flèche a blessé mon cœur ». Il se sent si malade, et Isalde de même, que tous deux se retirent dans leurs appartements.

Brangel alors survient avec Curnefal : elle trouve le flacon vide. Malheur à moi, malheur à eux pour toujours!

Weh mir ùnd weh ihn immerdar !

s'écrie-t-elle, éperdue, en expliquant à Curnefal ce qui vient de se passer ; et l'acte se termine par un court monologue très pathétique de la malheureuse suivante.

Je ne m'astreindrai pas à suivre acte par acte et scène par scène la tragédie jusqu'à sa conclusion. Hans Sachs reproduit avec une conscience que rien ne lasse tous les épisodes de la légende. Il nous montre les trois barons félons, Auctrat (l'Audret des poèmes français), Rudolff et le comte Wolffen, acharnés à la perte de Tristrant, jaloux qu'ils sont de l'influence de celui-ci à la cour ; ils nous fait voir le roi Marx juché dans le grand tilleul, pour épier le rendez-vous des amants près de la fontaine et, convaincu de leur innocence, comblant Tristrant de marques d'amitié ; nous voyons les trois barons insistant auprès de lui, le roi consentant à une nouvelle expérience, les amants surpris et condamnés à être pendus, enfin Tristrant et Isalde réfugiés dans la forêt de Morois ; tout y est jusqu'à l'épisode du roi les découvrant dans la grotte, où ils vivent, et se retirant quand il voit l'épée nue qui les sépare sur leur couche. C'est ensuite (actes VI et VII) le désespoir de Tristrant marié à *Isalde Weisshand* (Isolde aux Blanches Mains), son désir de revoir l'autre Iseult, sa folie simulée, sa rencontre avec l'aimée, ses aventures avec son beau-frère, enfin sa blessure, la voile

blanche ou noire et sa mort suivie de celle d'Isalde. La scène dernière est conforme au récit d'Eilhart d'Oberge (1).

L'intérêt de la tragédie de Sachs n'est pas dans la mise en œuvre de ces nombreuses péripéties ; il est dans le sentiment profond de la portée tragique du sujet que le poète-cordonnier met déjà en relief d'une façon extrêmement remarquable. Il n'appuie pas sur le côté comique de la situation du roi, ne s'amuse pas, comme les conteurs français, des astuces des amants pour tromper la surveillance dont ils sont l'objet. Tout est sérieux chez lui; c'est avec une gravité très soutenue qu'il traite l'histoire d'un bout à l'autre, s'attachant à faire ressortir plutôt la tristesse de ces cruelles amours. Après la mort de Tristrant et d'Isalde, le récitant reparaît, et, en de beaux vers, pleins de force et d'élévation, il exprime le sentiment du moraliste. « Gardez-vous, dit-il à son auditoire, gardez-vous de telles amours irrégulières, qui l'orsqu'elles s'emparent d'un cœur jeune, ont un si puissant attrait qu'elles le remplissent d'une anxiété amère et de désirs douloureux, et le ravagent à ce point qu'elles troublent les sens, la raison et le sentiment » :

Solch ùnordliche lieb
Hat so ein starck mechtigen trieb
Wo sie einnimt ein junges hertz
Mit bitter Angst, sehnenden Schmerz
Darinn sie also heftig wüt
Verkehrt herz, sin, vernùnft und gmüt...

Par là, on peut dire que la tragédie de Hans

(1) Voir plus haut, page 226.

Sachs est déjà très proche du drame de Wagner : c'est, au fond, le même sentiment qui émeut et inspire les deux poètes ; l'un et l'autre, ils sont touchés surtout par les souffrances et les tourments des deux âmes, et c'est là un rapport direct qui m'a semblé assez intéressant pour être particulièrement signalé.

En France, ni ailleurs, nous n'avons aucune œuvre, soit dramatique, soit poétique, qui nous offre un point de comparaison de ce genre. Ce n'est pas que nous manquions d'adaptations modernes ; mais qu'elles sont loin de la poésie intense du drame de Wagner !

Pour la France, j'ai déjà signalé la transcription en prose du comte de Tressan (1705-1773), qui traduisit pour la Bibliothèque des Romans toute la série des histoires de chevalerie découvertes par lui dans la Bibliothèque du Vatican. Son *Tristan de Leonois* est un simple arrangement des anciens récits en prose habillés à la mode du XVIIIe siècle.

Après Tressan, il faut citer Creuzé de Lesser (1771-1839), qui, dans le même esprit, composa, au début du siècle, tout un ensemble de poèmes résumant la matière de Bretagne (1). Ces poèmes sont aujourd'hui illisibles, mais ils témoignent tout au moins d'un certain intérêt de leur auteur pour les belles créations poétiques du moyen âge. « Il me semble, dit Creuzé de Lesser dans la préface de la *Table Ronde*, que la *chevalerie*, avec la féerie qui y tient et surtout la religion qui l'embellit, est un peu la

---

(1) *Amadis des Gaules*, *la Table Ronde*, *Roland* (d'après la chronique de Turpin), publiés de 1812 à 1814, chez Delaunay, à Paris.

mythologie des modernes et, aussi variée que celle des anciens, n'est pas toujours moins séduisante... Puisque partout on apprend la mythologie à la jeunesse, pourquoi ne pas y joindre la *chevalerie*, qui, moins éloignée de nos mœurs, est, si j'ose le dire, plus conforme à nos goûts ?... Les noms de Lancelot et de Tristan appartiennent, sinon à notre histoire, du moins à notre littérature, et il est à remarquer qu'ils n'occupent, jusqu'à présent, presque aucune place dans celle-ci. L'Arioste a un épisode tout entier sur Tristan ; le passage le plus touchant du vieux Dante a rapport aux amours de Lancelot et de Genièvre. En un mot, Lancelot et Tristan sont dans tous les poèmes, excepté dans les nôtres. »

Malheureusement, Creusé de Lesser, qui était un lettré en avance sous bien des rapports sur son époque, n'avait rien de ce qu'il fallait pour combler la lacune, en effet bien étrange, qu'il signale dans la littérature française. Il était poète tout juste assez pour rimer les livrets du *Nouveau Seigneur de village* et du *Billet de loterie*, et tourner agréablement les couplets de vaudevilles qu'il donna au théâtre avec Roger. Parlant des vieux romans renouvelés par lui, il disait que

... Les héros couraient alors les bois
Comme l'esprit court aujourd'hui les rues.

De cet esprit qui court les rues, ses poèmes en sont pleins, en effet, et c'est ce qui en fait la désolante banalité. Cet estimable littérateur s'était imaginé sérieusement qu'il était appelé à être un second Arioste ; il dit très naïvement, dans sa pré-

face de la *Table Ronde*, qu'il avait composé ce poème héroïque dans la manière du poète italien, « mêlant la comédie à l'épopée ». Il serait plus juste de dire que c'est le vaudeville qu'il y a introduit. Ses trois poèmes sont d'insipides rapsodies ; la *Table Ronde*, en particulier, est une composition où les principaux épisodes et les héros les plus caractéristiques des romans bretons apparaissent à la suite les uns des autres, sans que l'auteur ait relevé son récit d'aucune impression personnelle, d'aucune vue originale. Il commence ainsi, à la manière des « poètes épiques » du XVIII[e] siècle :

Je veux, amis, chanter la Table ronde,
Non cette table où de rians buveurs
Vont, en tous lieux, signaler leur faconde,
Mais celle-là que des héros vainqueurs
Firent briller sur la scène du monde,
Et qui, pour eux, le premier des honneurs,
De leurs vertus, fut la cause profonde.

Au chant VI, commence l'histoire des amours de Tristan et Iseult. Pour donner une idée du style et de la langue de Creuzé de Lesser, il suffira de quelques extraits. Voici, par exemple, le discours que *Clara*, mère de Tristan, adresse à son fils au moment de sa naissance et en le remettant à la garde de Gouvernail :

« Te voilà, toi que j'ai tant désiré !
Quels traits heureux ! Quelle aimable figure !
Femme, jamais, dans son sein déchiré,
Ne produira plus belle créature.
Mais je péris du mal que tu m'as fait ?
Vis, et je meurs avec moins de regret.
Bien triste, hélas ! je fus ici conduite.
Fruit douloureux d'un malheureux amour,

Triste j'étais quand je te mis au jour,
Et, tu le vois, plus triste je te quitte.
Prends mon Tristan ! » La reine, ce disant,
L'embrasse encore, et meurt en l'embrassant.

Cà et là, dans le récit, s'intercalent des « romances » sans lesquelles, dit Creuzé, un roman de chevalerie ne se concevrait pas. C'est ainsi qu'arrivé mourant en Irlande, après son combat avec le Morhoult, Tristan prend sa harpe, et

rappelant le cygne,
Il chante ainsi, mieux qu'il ne fit jamais :

« Il faut mourir. Illustrant ma mémoire,
J'aurais voulu plus tard perdre le jour :
Je n'aurai pas assez connu la gloire
Et n'aurai pas même connu l'amour.
Il faut mourir.

Votre présence à toujours m'est ravie,
Jeunes beautés, objets charmants et doux,
Ah ! si le sort eût prolongé ma vie,
Combien j'aurais aimé l'une de vous !
Il faut mourir.

Mais mon pays, du moins j'ose le croire,
Conservera longtemps mon souvenir.
Quand on succombe après une victoire,
Fier de l'honneur dont on sut se couvrir,
On peut mourir.

Et le poète, reprenant son récit, ajoute :

De son palais, *sis* près de cette rive.
Le roi d'Irlande écoutait par hasard.
Sa fille Yseult, au gracieux regard,
A ses côtés, était très attentive.
Quand de Tristan se tait la voix plaintive,
La douce Yseult, émue au dernier point,
Dit à son père : « Ah ! qu'il ne meure point !

Vous savez bien qu'en l'art de chirurgie,
Depuis un temps, mon bonheur est vanté :
Peut-être encore, avec dextérité,
A ce jeune homme on peut sauver la vie ! »

Le récit continue, sur ce ton et dans cet telangue, pendant neuf ou dix chants consécutifs.

Lorsque Tristan demande la main d'Yseult pour le roi Marc, le poète nous montre la reine-mère soucieuse de l'avenir :

Rien n'est adroit comme l'œil d'une mère :
Il lui sembla que sa fille si chère
Aimait Tristan ; elle en conclut fort bien
Que le roi Marc pourrait n'être aimé guère,
Malgré les lois du plus sacré lien.
Toute autre aurait été fort inquiette,
Mais elle avait une bonne recette.

Cette bonne *recette*, on le devine, c'est le *boire amoureux*,

Don d'une fée apprêté pour un gendre (!!!)

Dans la forêt de Morois, Tristan chante aux pieds d'Yseult une romance en trois strophes, dans ce goût-ci :

Que me fait, si tu m'aimes bien,
Qu'un tyran jaloux nous menace !
Loin de toi, Tristan ne craint rien :
L'amour double encor son audace.
Oui, que l'on cherche à m'opposer
Les efforts de toute une armée,
Je crois pouvoir la renverser
Devant Yseult, la bien-aimée.

On rencontre un peu plus loin des triolets qui semblent appeler une musique de chansonnette :

Avec Yseult et les Amours,
Ah ! que je fais un doux voyage !

Que je vais passer d'heureux jours
Avec Yseult et les Amours !
Elle seule en règle le cours,
Et près d'elle, ils sont sans nuage.
Avec Yseult et les Amours,
Ah ! que je fais un doux voyage.

Et Tristan, à l'agonie, s'écriera finalement :

O chère Iseult ! ô noble créature,
Dont l'âme est belle autant que la figure !

Je m'en voudrais de prolonger ces citations et d'insister sur l'absence totale de compréhension profonde du sujet. Avec la complaisance du vaudevilliste qui était en lui, Creuzé de Lesser s'est étendu de préférence sur les scènes grivoises de l'ancien roman ; il s'égaie en des plaisanteries, d'un style bien bourgeois, sur les mésaventures du roi Marc ; quant à la grande poésie du sujet, il n'en a rien compris. De l'incomparable épopée d'amour, il ne subsiste qu'une navrante parodie. A l'honneur de ce qu'en France on appelle le goût, j'ajouterai que ce poème héroïque eut trois éditions successives !

Plus récemment, Mme Judith Gautier a publié un petit poème en prose, intitulé *Iseult* (1). Ce n'est pas un travail littéraire bien important ou qui mérite une attention particulière par ses qualités de style et de composition. C'est une simple nouvelle groupant plus ou moins habilement quelques-uns des épisodes les plus connus de la légende ; le récit, d'une naïveté affectée, est d'une fadeur assez

(1) Dans la collection des *Grandes Amoureuses*, publiée par Marpon et Flammarion, Paris, sans date.

déplaisante; littérature de boudoir, rien de plus. Seulement Mme Judith Gautier, ayant connu le *Tristan* de Wagner, y puise plus d'un trait, et s'inspire directement de plusieurs scènes. Le seul intérêt de cette nouvelle, à nos yeux, c'est qu'elle semble le scenario de l'opéra qu'un auteur français aurait pu tirer de la légende.

Dans ses *Idylles du Roi*, où il a repris lui aussi, tout le cycle de la Table Ronde (1), Alfred Tennyson consacre un assez long épisode à Tristan. Mais ce n'est qu'un simple épisode. Le poète lauréat d'Angleterre ne s'est point étendu sur les amours coupables de la reine de Cornouailles. Vainqueur dans un tournoi, sir Tristrem reçoit un collier de rubis qui passe pour un symbole de pureté et de loyauté. Les princesses présentes au tournoi s'attendent à ce que le chevalier l'offre à l'une d'elles, mais après avoir fait le tour de l'assemblée, sir Tristrem déclare que sa reine d'amour n'est point parmi elles. La reine Iseult, en effet, l'attend dans un pavillon, tandis que le roi Marc est à la chasse. Sir Tristrem va la retrouver et lui offre le collier comme dernier don d'amour et de paix. A ce moment, le roi Marc paraît et d'un coup de son glaive lui fend le crâne. Il n'y a là, en somme, qu'un renouvellement plus ou moins ingénieux de la scène des amants surpris par le mari jaloux.

Plus important, au point de vue où nous nous

---

(1) *Idylls of the King*, par Alfred Tennyson Il en a paru, à Londres, des éditions dans tous les formats. Il en existe une traduction française.

plaçons, est le grand poème que l'Allemand Carl Immermann (1) composa vers 1840, et qui, paru d'abord par fragments dans les *Rheinische Jahrbücher*, puis en librairie à Dusseldorf (1841), eut une seconde édition en 1854 à Berlin, c'est-à-dire l'année même où nous trouvons dans la correspondance de Wagner la première mention de la légende de Tristan.

Il n'est pas douteux que Wagner a connu cet intéressant poème du représentant le plus éminent de la pléiade rhénane qui, de 1830 à 1850, fut à la tête du mouvement littéraire et artistique en Allemagne; il n'est même pas téméraire de penser que le *Tristan und Isolde* d'Immermann aura pu rappeler l'attention de Wagner sur un sujet qui, tout en ne lui étant probablement pas inconnu, ne l'avait pas jusqu'alors arrêté plus particulièrement. Dans le petit cercle d'artistes, de savants et de littérateurs qu'il voyait à Zurich, on dut certainement parler de la réédition de ce poème, et c'est ainsi, selon toute vraisemblance, que Wagner fut amené à le lire.

Le *Tristan* d'Immermann a pour nous le très grand intérêt de nous offrir une adaptation moderne de la légende bretonne par un poète de même race et presque contemporain de Wagner.

Immermann a donné à son poème la forme du *romancero*. Les péripéties les plus remarquables

---

(1) Carl Immermann, né à Magdebourg en 1796, mort à Dusseldorf le 25 août 1840. Son œuvre la plus célèbre et la plus réussie est l'histoire humouristique de *Münchhausen*, une sorte de Don Quichotte allemand. Il a aussi composé un *Merlin*.

de la légende sont racontées en une suite de pièces distinctes, portant chacune un titre adapté à l'épisode qu'elles traitent et reliées entre elles par une sorte de commentaire poétique, où l'auteur nous fait part de ses sentiments et de ses réflexions. Le tout constitue une sorte de poème épique, que son auteur n'eut pas le bonheur d'achever, la mort étant venue le surprendre.

Bien qu'il nous soit difficile de partager aujourd'hui l'admiration que les contemporains manifestèrent pour cette composition, à côté de laquelle celle de Wagner est toute palpitante de vie et de passion, il n'en est pas moins singulièrement instructif de les comparer, même au point de vue purement littéraire. On voit alors apparaître dans toute sa hauteur l'originalité profonde du maître de Bayreuth et la puissance créatrice de son génie.

Immermann n'interprète pas, il suit pas à pas l'antique légende; et quand il veut innover, il le fait en appelant à son secours des souvenirs littéraires ou artistiques, il mêle à l'expression de ses sentiments poétiques des expressions qui dénotent plus d'érudition et de sens critique que d'inspiration véritable. Certes, il y a des morceaux remarquables, où le poète s'élève noblement à la hauteur du style épique; on rencontre des paysages qui ont de la couleur et du charme; le récit s'anime aux bons endroits, la langue a de la richesse, le vers du rythme et de l'éclat; mais, pour quelques pages intéressantes, que de longueurs, que de développements oiseux et de pure rhétorique!

Chez Wagner, indépendamment de la force et

de la concision de la langue, de la netteté de la composition et du dessin des caractères, tout parle, tout vibre; des expressions incisives et révélatrices surgissent à chaque moment du dialogue, et, d'une façon indélébile, vous gravent dans la mémoire une attitude, un geste, un mouvement, résumé de toute une situation.

Il suffit de mettre en présence, par exemple, le récit d'Iseult à Brangaine, au premier acte du drame, et la scène analogue chez Immermann, pour mesurer toute la distance qui sépare l'œuvre du génie de celle du talent. Les deux cents vers de quatre et huit pieds consacrés par Wagner à l'exposé de l'état d'âme d'Iseult nous la révèlent plus profondément que le chant, tout entier, dans lequel Immermann raconte la traversée d'Irlande en Cornouailles. Les caractères d'Iseult et de Tristan, chez lui, n'ont aucun relief, les deux amants se distinguent à peine l'un de l'autre, ils parlent la même langue, ils ont les mêmes expressions à la bouche; après l'épisode du philtre, ils s'abandonnent au charme sans aucune conscience de leur situation, ils rêvent, jusqu'au moment de l'arrivée en Cornouailles, comme de simples amoureux, les yeux perdus dans les étoiles. Nulle trace de cette résistance qui, chez Wagner, accentue de part et d'autre la véhémence de la passion; nulle intuition du conflit entre l'honneur et la passion, qui déchire l'âme de Tristan et se dessine, dans le drame, avec un relief si intense.

Tout à la fin seulement de cette partie de son récit, Immermann décrit heureusement la scène de l'arrivée en Cornouailles: Tristan et Iseult, enlacés

dans leur rêve, inconscients de ce qui se passe; Brangaine profondément troublée, cherchant à rappeler les amants à la réalité; les matelots en tumulte sur le pont, carguant les voiles, lâchant les ancres, tandis que de la rive les acclamations du peuple cornouaillais saluent la royale fiancée, tout cela forme un tableau plein de mouvement et de vie, bien conçu, offrant des contrastes heureusement développés et qui, en somme, fait jaillir en pleine lumière la tragique situation des deux héros. Très vraisemblablement, c'est là l'idée première du saisissant finale du premier acte de Wagner.

On pourrait relever d'autres points de contact du *Tristan* d'Immermann avec celui de Wagner, et j'ai signalé précédemment (1) les rencontres fréquentes d'expressions poétiques presque communes à l'un et à l'autre. Mais il n'y aurait nul intérêt pour le lecteur français à pousser plus avant la juxtaposition des deux œuvres. Il suffit qu'il connaisse le rapport général qui les lie, et se rende compte du rôle tout à fait exceptionnel que Wagner joue en Allemagne comme poète proprement dit. Bien qu'on ne lui eût jamais contesté les facultés poétiques, il a, sur le terrain littéraire, été l'objet de vives attaques, d'hostilités préconçues, de critiques de parti pris. Les gens de lettres considéraient comme un intrus ce croque-notes qui se permettait de taquiner la muse, et ils le lui faisaient comprendre sur tous les tons. Il est curieux de relire aujourd'hui les poètes et les œuvres qu'on lui

(1) Voir chap. V, page 183.

opposait dédaigneusement (1). Comme il s'est terni l'éclat de leur style, comme elle s'est alanguie la vigueur de leurs compositions ! Que tout cela paraît faux, boursoufflé, alambiqué auprès des conceptions si profondes, si fortes, si expressives du musicien-poète naguère conspué ! Combien il est plus original, plus personnel, plus sincère, plus profond et même littérairement plus riche ! Il n'y a

(1) Je me permets de renvoyer mes lecteurs, curieux de se renseigner plus complètement sur ce point, à la série d'articles publiés dans les *Bayreuther Blætter* de 1880, par M. Glasenapp, sous ce titre : *Aus dem Deutschen Dichterwald*. Il y a réuni ou analysé un ensemble singulièrement intéressant de poèmes ou de pièces détachées d'écrivains allemands antérieurs ou contemporains ayant touché aux mêmes sujets que Wagner. Il est impossible de lire ces extraits sans un profond étonnement mêlé de tristesse. Quoi, c'était cela la poésie romantique ? Tant de fausse sentimentalité, de fadeur, d'emphase, de boursoufflure se mêlaient à ses brillantes qualités ! — En ce qui concerne les critiques dont le poème de Wagner fut l'objet par les aristarques littéraires du temps, je me bornerai à signaler pour sa drôlerie l'observation que formule Ed. Hanslick à propos du *boire amoureux* qui, dit-il, n'est pas à sa place dans un drame : l'idée du philtre est un thème *comique* et Donizetti l'a compris ainsi dans l'*Elisire d'amore !* Le même critique s'amuse à relever dans le texte de Wagner les nombreux mots composés, si expressifs, sans se douter que ces mots qui lui paraissent nouveaux sont pour la plupart empruntés aux traditions les plus pures de la langue allemande, car à ce point de vue Wagner est un classique dans toute la force de l'expression (Voir Hanslick, *die Moderne Oper*, tome IV). A relire aussi l'article sur le poème de *Tristan*, publié par Louis Bischoff, dans la *Niederrheinische Musikzeitung* du 11 juin 1859. Celui-ci va jusqu'à reprocher à Wagner de ne pas savoir l'allemand et de s'être servi à tort et à travers de mots dont il ne connaissait pas le sens exact ! Cela rappelle les extraordinaires critiques des prétendus classiques à l'endroit de Victor Hugo à ses débuts.

plus à hésiter : parmi ces écrivains, le seul, le vrai poète, c'est lui.

Dans un autre ordre d'idées, il faut encore citer les transcriptions en langue moderne du vieux poème de Gottfried de Strasbourg, parues vers l'époque où Wagner élaborait son drame et qu'il n'ignora certainement pas, notamment celles de Simmrock (1855) et d'Hermann Kurtz, dont la première édition avait déjà paru en 1844 (1). Cette dernière est particulièrement intéressante par sa préface, qui est une étude approfondie sur la légende. Hermann Kurtz y insiste sur le parallélisme qu'offrent les fables de Tristan et de Siegfried, et il fait remarquer, pour la première fois, que Tristan, comme Siegfried, recherche en mariage, pour un autre, la femme qui lui était destinée à lui-même par la loi primitive. Cette observation, on le sait, a joué un grand rôle sur les déterminations et sur la conception de Wagner, ainsi que je l'ai raconté au début de cet ouvrage (2).

C'est, en effet, en se plaçant au point de vue de ce parallélisme que le maître fut tout d'abord

---

(1) Hermann Kurtz, né à Reutlingen en 1813, poète et romancier connu surtout par ses travaux d'histoire littéraire et ses traductions de chefs-d'œuvre étrangers. Il a publié en allemand les œuvres de Cervantès, de l'Arioste, de Byron, Chateaubriand, Thomas Moore, etc. On a aussi de lui deux romans historiques racontant la jeunesse de Schiller. Sa traduction du *Tristan* de Gottfried de Strasbourg est une œuvre intéressante. Kurtz a mené le poème jusqu'à sa conclusion en s'inspirant des continuateurs de Gottfried et du *Volksbuch* de Tristan.

(2) Voir chapitre I, page 12.

attiré vers la légende de Tristan, au beau milieu de la composition de son *Siegfried ;* par un procédé d'analyse pareil à celui qui l'avait si bien servi dans l'élaboration du poème de ses *Nibelungen*, il fut amené à chercher le sens du mythe originaire. Alors il vit se formuler de plus en plus nettement le conflit intérieur qui est le véritable nœud de la fable bretonne et qui lui imprime un accent si profondément tragique.

Il fallait la perception absolument claire de ces éléments passionnels pour inspirer à Wagner l'idée de son drame, et c'est pour ne l'avoir pas eue sans doute que tant de poètes, malgré l'attrait exercé sur eux par cette histoire, n'ont pas songé au parti qu'il y avait à en tirer au regard d'un poème dramatique.

Reconnaissons, d'ailleurs, qu'au point où en était à ce moment le théâtre, un homme seul était capable de se détacher du côté anecdotique, si brillant et si plaisamment raffiné de l'ancien roman, pour s'intéresser exclusivement à ce qui en fait le fond si humainement douloureux ; c'était le poète-musicien qui, dans la recherche d'un art nouveau, venait de voir l'inestimable trésor des mythes primitifs s'ouvrir à sa compréhension et lui révéler leur éternelle vérité.

Tristan, en effet, est une œuvre à part, et c'est avec raison que, dans sa lettre à Frédéric Villot, Wagner la désigne lui-même comme celle de ses créations qui répond le plus complètement aux lois esthétiques nouvelles formulées dans ses écrits théoriques. Ce n'est ni une tragédie lyrique dans le sens donné à cette dénomination par Gluck et ses

successeurs ; ce n'est pas davantage un opéra, et ce n'est pas un drame parlé ; c'est une forme nouvelle qui participe à la fois des genres antérieurs, tout en s'éloignant d'eux, où ni la musique, ni la poésie, ni l'art plastique ne se développent selon leurs lois propres. C'est, en un mot, l'action dramatique où les trois arts se combinent et se pénètrent, le *drame nouveau* rêvé par Wagner depuis ses débuts et arrivé enfin à son plein épanouissement.

De là, la forme de l'œuvre. Il est clair qu'au point de vue dramatique pur, l'action de *Tristan* n'offrirait pas des développements suffisants. Elle est réduite au minimum de péripéties que comporte le sujet. De l'antique légende il ne reste plus que les six personnages indispensables : les deux amants, leurs deux serviteurs, l'époux outragé et le traître ; les incidents du roman sont à ce point simplifiés qu'il en subsiste tout juste les trois moments essentiels, rien de plus : le philtre ou l'aveu d'amour, la réunion des amants et la trahison, enfin la mort ; et chacun de ces moments, correspondant à l'une des subdivisions du drame, occupe un acte entier.

Un drame remplissant toute une soirée, échafaudé sur une charpente aussi rudimentaire, devrait être considéré comme une gageure, comme un défi à l'esthétique du théâtre, si l'on ne savait que Wagner ne l'a conçu de la sorte qu'en vue de l'*élément musical* qu'il y voulait faire entrer.

Cette intervention du musicien dans l'œuvre du poète est réciproque et équivalente à l'intervention du poète dans l'œuvre du musicien. Voilà la nouveauté sur laquelle on ne saurait trop insister. Si

elle est déjà marquée à des degrés divers dans les ouvrages de début, depuis le *Vaisseau-Fantôme,* et s'accuse d'une façon progressivement accentuée dans *Tannhæuser, Lohengrin,* l'*Or du Rhin,* la *Walkyrie,* nulle part elle n'est aussi complète que dans *Tristan et Iseult.*

Ici la lutte, la longue lutte entre les tendances souvent contradictoires du poète et du musicien a cessé; ils participent, dans une proportion égale, à la conception de l'œuvre. Ainsi que l'a justement fait observer M. Chamberlain (1), dans le *Vaisseau-Fantôme* et dans *Tannhæuser*, le poète domine, il empiète souvent sur le domaine du musicien, et de là viennent les faiblesses relatives de ces œuvres au point de vue musical. Dans *Lohengrin*, au contraire, c'est la musique qui prime tout ; le poème est saturé d'atmosphère musicale, et n'offre que des situations qu'il serait, pour ainsi dire, impossible de porter au théâtre sans le concours de l'art des sons ; le musicien de *Lohengrin* écrit une symphonie qui est l'expression d'une idée poétique, laquelle ne suffirait pas pour soutenir seule un drame écrit ou parlé.

Dans *Tristan,* il n'y a plus une disparate : condensation extrême de l'action, extension parallèle (en sens inverse) de la musique, poème issu essentiellement de l'âme de la musique, musique essentiellement issue de l'âme du drame, équilibre rigoureux et fusion complète des deux éléments, l'unité de l'œuvre est parfaite. La part du poète équivaut à

---

(1) *Das Drama Richard Wagner's*, par M. H.-A. Chamberlain, une brochure, Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1893.

celle du musicien dans la conception totale ; il n'y a plus de distinction à faire entre l'un et l'autre ; ils se confondent en se complétant, et celui-ci ne se peut plus concevoir sans celui-là. Ce que le poète ne peut qu'indiquer, le musicien achève de l'expliquer; et ce que le musicien est impuissant à rendre, le poète le dira explicitement. J'ai déjà cité, comme un exemple très frappant de la concordance des deux éléments, la mélodie du petit pâtre au début du troisième acte. Dans l'expression douloureuse de l'angoisse de Tristan, la musique est plus puissante que la parole ; aussi, Wagner la fait ici dominer, ou plutôt c'est à elle seule qu'il attribue la mission de traduire le sentiment poétique de toute la scène. De même, au moment lyrique de l'extase d'Iseult, le poète s'efface, très sobre de paroles, laissant toute latitude aux épanchements débordants de la musique. Au premier acte, on peut remarquer le contraste frappant qui caractérise l'allure de la musique et du poème, selon que c'est Iseult qui exhale la plainte de son amour-propre froissé ou Tristan qui cherche à rompre le lien amoureux dont l'enlacement l'enserre de plus en plus. Quand l'action prend le dessus, le musicien passe au second plan, le poète au premier, condensant son texte en des allitérations et des mots incisifs qui frappent comme des coups d'épée; si c'est le sentiment des personnages qu'il s'agit de mettre à nu, le musicien se répand largement et sans entrave, donnant à l'expression des sentiments tumultueux dont l'âme d'Iseult est agitée une force et une intensité que le poète n'aurait pu lui imprimer.

Dans toute l'œuvre, les deux *courants d'inspiration* se pénètrent ainsi, avec une sûreté et une pondération qui ne laissent paraître de soudure en nul endroit ; si bien, que poème et musique forment un tout indivisible, un phénomène intégral, unique, exceptionnel par là même, et dont l'apparition ne peut s'expliquer qu'en reprenant d'assez haut toute la série des développements de la musique symphonique et de l'art dramatique en Allemagne.

Le « drame musical », dont *Tristan* est le type accompli et le plus caractéristique, n'est rien moins, en effet, qu'une création spontanée et arbitraire. Il est le résultat du long espoir et des tâtonnements variés de trois générations d'artistes, de penseurs et de philosophes. Schiller et Gœthe rêvaient déjà, à la fin du siècle dernier, d'une œuvre scénique qui fût autre chose que la tragédie grecque et le drame shakespearien, qui permît de pénétrer plus avant dans l'intimité des êtres, de dévoiler l'infinie variété des âmes, sans recourir à la violence de l'action extérieure.

Les désespérances de *Werther*, les aspirations de *Faust*, les rêveries de *Jeanne d'Arc*, pourquoi les exclure du théâtre ? Ne sont-elles pas de l'humanité au même titre que les passions véhémentes mêlant les dieux de la Grèce à la destinée des hommes, que les cruautés de l'histoire du moyen âge ? Et cependant, comment porter à la lumière dure de la scène, sans les décolorer, les nuances si délicates du sentiment, toutes les subtilités du songe ? Voilà quel était le problème. En dépit de tous les artifices de la poésie, la parole, le vers récité étaient impuissants, ils le sentaient

bien, à traduire toute la profondeur du sentiment. Et tous deux, Schiller et Gœthe, ils avaient pensé à la magie de la musique (1).

A côté d'eux, et avant eux, toute une légion de philosophes et d'esthéticiens rêvaient de même d'une forme nouvelle de pièce théâtrale, également éloignée de la composition purement littéraire (tragédie) et de la composition purement musicale (opéra), en qui s'exprimerait d'une façon plus complète la substance même des actions

---

(1) Gœthe avait fait d'assez sérieuses études de théorie musicale avec Zelter, ainsi qu'il résulte de documents (lettres et devoirs de musique), récemment découverts à Weimar. Dans son extrême vieillesse, il avait encore connu les œuvres de Mozart et Meyerbeer jeune. Eckermann rapporte qu'il lui avait dit en 1829 : « Mozart aurait dû écrire une musique pour le *Faust ;* Meyerbeer serait peut-être aujourd'hui capable de le faire ; mais je crains que cette idée ne lui convienne pas, il est trop engagé dans les opéras italiens ». On sait qu'en ce qui concerne particulièrement le deuxième *Faust*, que Gœthe plaçait beaucoup au-dessus du premier, il avait nettement exprimé le désir qu'on le transformât en *opéra*. D'autre part, dans leurs lettres esthétiques, Gœthe et Schiller discutent fréquemment la question de la musique et du drame. Gœthe, esprit positif et saisissant plus volontiers l'apparence des choses, comprenait plutôt la musique sous les formes qu'elle revêtait de son temps ; il voit son essence dans la symétrie des périodes rythmiques et des combinaisons harmoniques ou mélodiques. C'est en se plaçant à ce point de vue qu'il avait un jour appelé la musique *une architecture sonore*, et l'architecture une *musique figée*. Schiller, lui, avait saisi plus profondément le sens idéal de l'art des sons ; il devinait sa substance poétique et philosophique. Après avoir longtemps discuté, les deux poètes étaient tombés d'accord sur ce point : que la *poésie épique* inclinait vers les arts *plastiques*, tandis que la musique inclinait *vers le drame.* C'est là une observation très juste et intéressante pour le mouvement des idées esthétiques qui ont abouti aux théories de Wagner.

humaines. Gotsched et le philosophe Schleiermacher, avec plus de clarté encore, Sulzer, dans sa célèbre *Théorie des Beaux-Arts* (1771), indiquaient déjà nettement le problème; Herder développait, un peu plus tard, une vision prophétique d'une œuvre où la plastique, la poésie et la musique se trouveraient réunies et intimement fusionnées. Dans la *Philosophie de l'art* de Schelling (cours donné à l'Université d'Iéna en 1802-1803), on trouve ce très curieux passage :

« Dans le chant, la poésie se résout en *musique*, en *peinture* dans la danse (qu'il s'agisse d'un ballet ou d'une pantomime); elle devient *plastique* dans l'art du comédien, qui est une plastique *animée*. La plus parfaite juxtaposition de tous les arts, la réunion de la poésie et de la musique, de la poésie et de la peinture par la danse, se trouve synthétisée dans la représentation théâtrale telle que l'était le drame antique ; il ne nous en est resté qu'une caricature, c'est l'opéra ; mais celui-ci pourrait le plus sûrement nous ramener au drame antique avec musique et chant, s'il élevait et complétait son style sous le rapport tant de la poésie que des autres arts appelés à y participer. »

Le *cours d'esthétique* du professeur Solger (1829) va plus loin encore, et dégage, cette fois, avec la clarté la plus absolue, le point essentiel de l'énigme :

« Les modernes, dit-il, pénètrent beaucoup plus profondément que les anciens le sentiment intime, la pensée, les émotions, les desseins des personnages de l'action représentée, de telle sorte qu'en outre de l'action qui se déroule sous nos yeux, ils

nous révèlent toutes les sources de cette action ; aussi, maint ouvrage moderne nous montre-t-il, dans le développement des sentiments, des passions, des émotions, plus de péripéties intérieures que d'événements extérieurs. » Et Solger ajoute, parlant de l'opéra, qui relève, dit-il, plutôt de la musique que de la poésie par son manque de profondeur : « Si l'on voulait, dans l'opéra, s'efforcer *d'interpréter par la musique le sens intime (ésotérique) de toute poésie*, ce genre pourrait s'élever très haut. C'est, jusqu'ici, l'opéra de Gluck qui se rapproche le plus de ce but. »

Je me borne à ces quelques citations, qui suffisent pour marquer les étapes essentielles du curieux mouvement des esprits d'où devait sortir la réforme wagnérienne (1).

---

(1) Ce mouvement, en somme, a sa source dans la période classique de la littérature allemande, dont l'idéal, comme en France, a été l'*imitation* du théâtre grec. Mais, en le continuant, les romantiques l'ont étendu et approfondi. *La pièce avec musique et chant* de l'antiquité reste toujours le but, mais sous une forme nouvelle et avec des tendances nettement nationales. Le romantisme combat à outrance l'imitation directe des anciens, mais il reconnaît encore la supériorité de leur art, et ce qu'il cherche, c'est à animer le théâtre moderne de *l'esprit de l'ancien;* ce qu'il veut, c'est la renaissance du drame patriotique et sacré des Grecs dans une forme et dans un esprit appropriés au milieu germanique, aux traditions du passé de la race. C'est dans ce sens aussi que Wagner plus tard se reporte vers le théâtre grec, non pas dans le vain désir de le *reconstituer* ou d'*imiter* ses procédés dramatiques, mais simplement pour montrer, par analogie, à quelle haute et noble expression d'art on pourrait atteindre en partant du même point de vue. M. Gustave Frédérix, dans un article sur l'*Anneau du Nibelung* (*Indépendance belge* du 13 septembre 1876), reproduit par M. Adolphe Jullien dans sa grande biographie de Wagner, a touché à cette

N'est-elle pas vraiment instructive cette progression constante et de plus en plus nette, qui nous rapproche insensiblement et par degrés du drame nouveau, et n'est-il pas curieux de voir comment l'idée, d'abord très vague, devient de plus en plus claire, se formule toujours plus

---

question, mais bien superficiellement. Il a méconnu complètement la portée des allusions du maître de Bayreuth à l'antiquité. Il est si mal renseigné sur les idées de Wagner que partout il cherche et découvre des traces d'imitation. Ainsi le *Leitmotiv*, élément musical essentiellement mobile et variable, il le dérive des masques du théâtre gréco-latin. Or, le masque était immuable comme le type moral du personnage dont il exprimait la physionomie. De plus, le *Leitmotiv* n'est nullement personnel; le même *thème* s'applique souvent à différents personnages, et le même personnage en a plusieurs. Il a une signification essentiellement ésotérique, tandis que le masque est une figure essentiellement plastique. Ailleurs, M. Frédérix fait dériver la forme tétralogique de l'*Anneau du Nibelung* des modèles qu'Eschyle, Sophocle et Euripide avaient fournis à Wagner. Il oublie que l'idée de réunir dans un ensemble plusieurs actions successives n'est pas d'origine essentiellement hellénique, que cette forme existait déjà dans l'Inde avant les Grecs, que les grands poètes de tous les pays s'en sont tout naturellement servis sans aucun esprit d'imitation; en Allemagne même, Schiller (*Trilogie de Wallenstein*) et Gœthe (*Les deux Faust*), en Angleterre, Shakespeare (*La suite des drames sur les rois Henri*); en Espagne, Tirso de Molina, Calderon, Lope de Vega; en France même, les anonymes auteurs des mystères du moyen âge. On sait d'ailleurs que, dans le principe, Wagner n'avait pas du tout songé à composer une tétralogie, et que le *Ring*, commencé par la *Mort de Siegfried*, s'est développé nécessairement et logiquement de lui-même, en une série de drames ajoutés l'un après l'autre au rebours de l'ordre naturel, puisque *Siegfried* suivit la *Mort de Siegfried* devenue le *Crépuscule des dieux*, que la *Walkyrie* suivit *Siegfried*, et qu'enfin le prologue fut écrit le dernier. Il ne peut donc, *a priori*, être question d'un dessein d'imitation Au demeurant, M. Frédérix semble ne pas se rendre compte des liens qui ratta-

précise, comment, en définitive, tous les regards se tournent vers l'opéra et appellent sa transformation?

Qu'on se représente maintenant, à côté de ce mouvement si progressif de l'esthétique du drame, le développement parallèle inattendu et si surprenant de la musique de Bach à Haydn, de celui-ci

---

chent Wagner à la tradition des grands maîtres de la scène allemande. Quand Wagner fait allusion au théâtre antique et qu'il recommande de s'en inspirer, c'est dans un tout autre esprit qu'on n'a eu pareil objectif en France, à l'époque classique et au XVIII[e] siècle. En France, l'imitation des Grecs et des Latins a toujours été comprise d'une façon étroite et purement formelle. On a cherché dans la tragédie française non seulement à reproduire la coupe des tragédies grecques, la division des scènes, la marche de l'action; l'imitation s'est longtemps et d'une façon caractéristique attachée même aux sujets déjà traités par les Anciens. Dans le domaine de la musique, la préoccupation de l'Antiquité est allée jusqu'à inspirer à Lesueur la malencontreuse idée de reconstituer la musique des Grecs. C'est dans le même esprit de puérile imitation que M. Camille Saint-Saëns a tout récemment entrepris d'orner l'*Antigone* de Sophocle, traduit par MM. Paul Meurice et Vacquerie, d'une musique de scène se rapprochant le plus possible de la musique qui accompagnait à l'origine le drame du tragique grec. Wagner et les esthéticiens qui l'ont précédé ont compris tout autrement cette question. Pour eux, ce n'est pas la *forme* des pièces grecques qui est l'objectif, c'est le sentiment esthétique et philosophique dans lequel elles ont été conçues qui leur paraît digne de servir de modèle ; et c'est de ce sentiment seul que Wagner a entendu s'inspirer. Il est fâcheux que la curiosité de M. Frédérix ne l'ait pas poussé à compléter son érudition sur ce point et que le scepticisme dogmatique de sa critique ne l'ait pas mis en garde contre d'imprudentes excursions sur un terrain où il n'était pas sûr de lui. La supériorité avec laquelle il raille les « naïves expositions » de Wagner paraît aujourd'hui un peu plaisante.

à Mozart, de Mozart à Beethoven, puis à Weber et Schumann, on aura toute la série des chaînons qui conduisent à Wagner (1).

Le développement est continu, sans une interruption, et la filiation du drame wagnérien s'établit au point de vue musical d'une façon aussi rigoureuse qu'au point de vue dramatique. Aussitôt que de l'admirable polyphonie de Bach fut sortie la symphonie purement instrumentale, si ingénieusement spirituelle et enjouée de Haydn, le désir d'augmenter sa substance expressive se manifesta chez tous les maîtres. Avec Mozart, cette substance est déjà augmentée à ce point que la symphonie peut désormais unir à la jovialité, à la fraîcheur naïve, à l'heureux humour de Haydn, toute la profondeur des désirs et de la mélancolie des cœurs. Selon le mot charmant et profond de Wagner : « Aux instruments de l'orchestre, Mozart souffla l'haleine passionnée de la *voix humaine* ». Arrive alors Beethoven! Voici que désormais l'essence des êtres parle seule, toutes les aspirations, les joies et les douleurs de l'âme ont trouvé une langue d'une incomparable richesse, cette langue précisé-

---

(1) Gluck ne joue qu'un rôle secondaire, dans cette série, il n'est pas un des auteurs directs du maître de Bayreuth, tout au moins *musicalement*. Il est venu trop tôt. Il représente un état antérieur du drame musical, dans lequel celui-ci n'a pas atteint encore son plein épanouissement musical. L'art des sons n'était pas arrivé à l'apogée de ses facultés picturales et expressives, il était emprisonné dans les formes de la mélodie pure et des rythmes de danses. Gluck en sentait si bien l'impuissance relative qu'il eût voulu supprimer la musique de ses drames, — entendez par là la musique telle qu'elle était possible de son temps.

Iseult la Blonde. Le premier amour absorbe le second; celui-ci n'existe même pas d'une façon indépendante, il n'est qu'une seconde floraison, alanguie et atténuée, s'épanouissant sur la tige où avait fleuri le premier.

Il y a là une thèse originale de psychologie, qui ne se rencontre, du moins à ma connaissance, dans aucun autre roman de chevalerie contemporain ou postérieur et qui, certainement, aura été pour beaucoup dans la vogue des récits relatifs à Tristan. C'est l'idée même qu'a exprimée d'une façon concise et frappante la sagesse populaire dans le proverbe bien connu : « On n'aime qu'une fois ». Quelles que soient les nuances qu'un second amour peut lui apporter, si l'amant épouse une autre femme, la première vivra toujours dans son âme, il la retrouvera, il la ressentira, il la chérira à travers les tendresses données à l'autre.

Au point de vue où il se plaçait, Wagner ne pouvait faire entrer cette idée dans le cadre de son drame. Elle l'eût fait dévier. Il a donc eu raison de supprimer tout ce qui, de près ou de loin, rappelle Iseult aux Blanches Mains. Iseult ne se dédouble pas chez lui, elle demeure unique. La passion de Tristan n'en est que plus forte.

L'audace et le bonheur du génie, chez Wagner, c'est d'avoir su accroître sans cesse l'intérêt et l'émotion, malgré ces simplifications successives et la suppression de cette dualité féminine qui eût pu lui être utile dans le drame, et, par son originalité même, ne nous eût certainement pas laissés indifférents.

A part cette modification importante de la fable,

Wagner suit d'assez près les conteurs et romanciers, qui tous nous montrent Tristan, comme dans le drame, étendu sur son lit de douleur, au sommet de la falaise de Penmarc (1), en face de la mer, interrogeant l'horizon dans l'attente de celle qui doit venir, de celle qui, seule, peut apporter la guérison.

Tristan qui de sa plaie gît
En son lit forment languit;
De rien ne peut confort avoir,
Mécine (médecine) ne lui peut valoir;
Rien qu'il fasse ne lui ajue (de *adjuvare*, aider).
D'Iseult désire la venue,
Il ne convoite autre rien (chose),
Sans elle ne peut avoir nul bien.
Tout (les) jours s'en va à la rive (bord de la mer)
Pour voir si la nef (vaisseau) revient;
Autre désir au cœur n'el tient,
Et souvent se refait porter,
Faire son lit juxte (près de) la mer
Pour attendre et voir la nef,
Coment sigle (navigue) et à quel tref (pavillon).

Ainsi parle le trouvère Thomas, qui pourrait avoir fourni, on le voit, le scénario du début de l'acte.

Il y a même dans la déploration du héros chez Wagner des traits qui semblent être inspirés directement de nos vieux poèmes.

C'est ainsi qu'au moment d'envoyer son ami Kaherdin au devant d'Iseult, Tristan, dans le récit de Thomas, fait sur son passé un retour mélancolique pareil aux douloureuses évocations qui, dans le drame, remplissent le dialogue

(1) Penmarc ou Penmarch, à l'extrémité méridionale du Finistère, non loin de Quimper.

ment qui manquait au drame pour exprimer les nuances infiniment délicates du sentiment et qui devait lui permettre de se développer librement à l'*intérieur* au lieu de se tourner exclusivement vers l'action extérieure, matérielle. Il était impossible que la fusion du drame et de la musique ne s'opérât point, elle devait s'opérer dès que se serait rencontré le musicien assez poète pour l'accomplir.

Celui-là, Weber aurait pu l'être ; Wagner le fut. Et cela, parce que, prodige peut-être unique dans l'histoire de l'art, en lui la nature s'était dédoublée ; elle avait réuni le poète et le musicien en une seule personne. Longtemps, il est vrai, les deux individualités furent en lutte, et c'est ce qui explique les tâtonnements du début. Mais, du jour où l'artiste eut pris pleine conscience de lui-même, dès qu'il se connut tout entier, l'équilibre s'établit, et le *drame nouveau* apparut dans sa forme parfaite.

Chose remarquable, du reste : parallèlement aux aspirations du drame vers la musique, les aspirations de la musique vers le drame sont représentées par une série exactement correspondante de grands artistes et de nobles esprits ; et l'on voit s'étendre insensiblement et devenir toujours plus nette la notion du pouvoir expressif des sons.

Mais il avait fallu d'abord que la musique se délivrât de l'esclavage où la poésie la tenait enchaînée depuis le XVIe siècle, qu'elle se dégageât comme art indépendant des conventions des libretti d'opéras et des versets religieux ; qu'après s'être développée librement dans la symphonie sur la base des rythmes de la danse populaire, l'effort du génie l'élevât, au-dessus de la condition infé-

rieure d'un art d'agrément, à la dignité même de la poésie.

Alors se présenta une nouvelle énigme, qui n'est point peut-être résolue définitivement : celle de l'essence profonde de la musique, du mystère des suggestions poétiques qu'elle procure. Leibnitz pouvait encore dire « qu'elle était un exercice occulte d'arithmétique de l'âme », ignorant qu'elle calcule (1). Cette définition correspondait assez exactement à la notion qu'au XVIIe siècle l'art des sons pouvait donner de lui-même. Elle serait tout à fait insuffisante aujourd'hui, et il est curieux d'opposer à la définition de Leibnitz celle que formule Schopenhauer.

Pour le philosophe de Francfort, la musique est la révélation même de l'essence des choses, et c'est ce qui la distingue des autres arts, nécessairement condamnés à n'être qu'une *représentation*, qu'une imitation de formes de la vie ; la musique, en effet, est indépendante des *apparences*, elle n'exprime jamais le *phénomène*, mais le *dedans* du phénomène, elle raconte plus que les actions humaines, elle en écrit l'histoire *secrète*, elle traduit toutes les impulsions, toutes les aspirations, tous les mouvements de la Volonté (l'âme), tout ce que la raison est habituée à comprendre dans ce terme large et négatif de *sentiment*. Pour elle, les passions, les mouvements de l'âme existent seuls, et, comme Dieu, elle ne voit que les cœurs. « Jetons, dit-il, un regard sur une symphonie de Beethoven ; elle

(1) *Exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animi.* Leibnitz cité par Schopenhauer : *le Monde comme Volonté*, § 52.

nous montre la plus grande confusion, confusion fondée néanmoins sur un ordre parfait; elle nous met en présence du combat le plus violent qui se change aussitôt en la plus belle harmonie, c'est la *rerum concordia discors*, l'image parfaite et fidèle de l'essence du monde, qui se meut dans un tumulte de formes innombrables et qui se perpétue par une destruction continuelle. Mais, en même temps, tous les sentiments et toutes les émotions humaines : la joie, le deuil, l'amour, la haine, la terreur, l'espérance, etc., parlent dans cette symphonie avec un nombre infini de nuances, *d'une façon abstraite* toutefois, car il s'agit simplement ici d'une forme immatérielle, comme un monde d'esprits. » D'où Schopenhauer tire cette conclusion que, puisque la musique est l'image immédiate de l'âme et donne la vision profonde de la nature, elle est aussi une sorte d'intuition philosophique des choses. A la définition de Leibnitz, il propose de substituer celle-ci : « La musique est un exercice occulte de métaphysique de l'âme ignorant qu'elle philosophe (1) ».

Cette définition infiniment plus profonde, plus complète ne peut s'expliquer qu'après Mozart et Beethoven. Elle exprime, en somme, avec la précision des termes philosophiques, ce que d'autres penseurs avaient déjà dit plus ou moins clairement.

C'est ainsi que Hoffmann, l'humouriste fameux, qui, dans ses contes, a mêlé tant d'aperçus neufs,

---

(1) *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi.* Voir le *Monde comme Volonté*, § 53, et le chapitre complémentaire sur la *Métaphysique de la musique.*

de vues sagaces et saisissantes sur la musique, avait déjà énoncé en des termes plus imagés une conception philosophique tout à fait analogue : « La musique fait pressentir à l'homme son principe suprême ; elle n'a d'autre objet que l'infini ; elle est l'art mystérieux, *sanscrit de la nature exprimé par des sons*, qui remplit l'âme de l'homme d'un désir sans limites et par lequel seul il comprend le chant sublime des arbres, des fleurs, des bêtes, des pierres et des eaux ! »

Thomas Carlyle avait dit dans le même sens : « Une *pensée musicale* est l'expression d'un esprit qui a pénétré au cœur des choses, qui en a compris l'intime secret, c'est-à-dire la *mélodie* qui y est cachée, la mélodie des secrets rapports qui sont l'âme de chaque chose, par quoi celle-ci existe et justifie son existence dans le monde. *L'intérieur des choses*, peut-on dire, est de la mélodie et s'exprime naturellement par le *chant*. Profonde est la portée du chant. Qui pourrait expliquer logiquement par la parole l'impression que la musique produit en nous ? Elle est une sorte de langage non articulé, inexplicable, qui nous conduit aux bords de l'*infini* et nous donne la faculté d'y plonger pendant quelques instants. La musique est le fonds originaire de nous-mêmes, de nous-mêmes et de toutes les choses. Si tu regardes bien au fond des choses, ton observation deviendra *musicale;* car le cœur de la nature est *toute musique*. Seulement, il faut savoir l'atteindre ».

Charles-Marie de Weber, l'auteur de *Freischutz*, exprimera en d'autres termes la même pensée : « Ce que l'amour est pour l'humanité, la musique

l'est pour les autres arts; *elle est l'amour même*, la langue absolue de la passion, vraie seulement pour celui qui la parle et cependant compréhensible simultanément pour les milliers d'êtres qui éprouvent ».

Ainsi la claire notion de l'essence même de l'art des sons se complète, et, du même coup, s'achève d'une façon indépendante, du côté de la musique, le mouvement que nous avons vu s'affirmer dans l'esthétique du théâtre. Plus la musique se développe, et particulièrememt la musique instrumentale, plus elle tend vers l'expression poétique et philosophique.

Tous les maîtres qui suivent Mozart et Beethoven, s'engagent dans la voie ouverte par ceux-ci. Les pièces symphoniques nouvelles s'efforcent à rendre la lutte profonde des éléments. Image d'une joie ou d'une douleur, le concert des instruments est employé non plus à de simples combinaisons sonores, savamment variées en leurs proportions numériques; il sert à exprimer une idée générale, il correspond à un tableau pittoresque ou il traduit l'émotion laissée par une grande catastrophe; il y a, en un mot, une pensée, une *conception*. Même les musiciens de l'intimité, qui ne haussent pas leurs chants au ton héroïque, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann ne se contentent plus de la mélodie pure dans leur *Lieder*, il faut que la mélodie, tout précisée qu'elle est déjà dans son sens par le texte, reçoive encore un surcroît d'expression et d'intensité par l'accompagnement instrumental dans lequel on s'ingénie à pénétrer l'esprit des paroles, à en prolonger le charme poétique.

Dans cette évolution si caractéristique, un homme, un esprit supérieur et singulièrement pénétrant, semble avoir exercé une influence tout à fait prépondérante et décisive sur toute la génération des musiciens du commencement du siècle : c'est ce Hoffmann, dont je viens de parler, magistrat hautement estimé, conteur délicieux, humouriste plein de mordant, critique et esthéticien sagace, avec tout cela musicien, chef d'orchestre et compositeur fécond. Ses vues profondes et originales sur Mozart et Beethoven, ses fines analyses d'œuvres célèbres, ses observations sur la mélodie, sur l'harmonie, sur l'instrumentation, sur la vérité dans l'expression musicale, sur les rapports de la parole et des sons ont préoccupé toute la jeune génération d'artistes par qui s'élaborait l'art nouveau de 1815 à 1830. Il avait précédé Weber au pupitre du théâtre de Dresde et le futur auteur du *Freischutz* s'était nourri de ses écrits. Schumann non seulement le cite à tout propos dans ses lettres de jeunesse et plus tard dans ses écrits, mais il s'inspire directement d'une de ses plus plaisantes fantaisies dans les *Kreisleriana.* Il est un des auteurs favoris de Richard Wagner adolescent et le demeure jusque dans les dernières années du maître. M. de Wolzogen, dans ses *Souvenirs*, nous montre l'auteur de *Parsifal* à Wahnfried et même à Venise, lors de son dernier voyage, aimant encore, le soir, à donner lecture aux siens et aux amis réunis dans son salon de contes ou de fragments de Hoffmann (1).

(1) *Erinnerungen an Richard Wagner*, par Hans von Wolzogen. Leipzig. Wagner lui-même dans son autobiographie raconte

Le mérite extraordinaire de Hoffmann est d'avoir sous une forme piquante, tantôt ironique, tantôt fantastique, au moyen d'images heureuses, quelquefois très saisissantes, rendu plus sensible, condensé et vivifié ce qui était l'aspiration vague et mal définie des artistes, esthéticiens et philosophes de son temps. Partout, disséminés dans ses divers écrits, surgissent des aphorismes touchant au fond même des choses.

J'ai cité plus haut sa définition de la musique. C'est lui qui aura, l'un des premiers, appelé l'attention sur la portée expressive des *modulations* dans la musique dramatique, et il a formulé la règle qui domine tout le système musical de Wagner : à savoir que les modulations doivent correspondre aux péripéties du sujet, qu'elles doivent naître des diverses émotions dont l'âme est agitée. C'est lui encore qui fera observer que chaque instrument de

---

qu'à l'âge de seize ans, la lecture de Hoffmann l'avait plongé dans des hallucinations mystiques qui lui donnaient des visions, la nuit ; et il reconnaît que c'est par Hoffmann qu'il connut tout d'abord le *Combat des chanteurs à la Wartburg*, qu'il devait plus tard introduire dans la fable de *Tannhæuser*. Ces rapports de Wagner avec Hoffmann paraissent avoir été ignorés de M. Henri de Curzon, qui a récemment publié, outre une traduction des *Fantaisies dans la manière de Callot*, une étude très bien faite sur *Hoffmann musicien* dans un volume *Musiciens du temps passé*, publié à la librairie Fischbacher. M. de Curzon semble s'étonner de l'analogie de certaines théories wagnériennes avec celles de Hoffmann. La vérité est qu'il n'y a pas similitude, mais *dérivation*. Wagner continue et développe les idées esthétiques de Hoffmann, comme on le verra plus loin. Je ne saurais, du reste, trop recommander la lecture de l'étude de M. de Curzon sur *Hoffmann musicien*.

l'orchestre, relativement à la diversité de son effet dans des cas particuliers, en porte cent autres en lui que l'âme du compositeur doit faire jaillir selon la nature de l'impression voulue par lui. Il insistera plus loin sur l'effet extraordinaire des *dessins* donnés aux divers instruments de l'orchestre dans un accompagnement. Ailleurs, il s'attachera à expliquer le vrai sens de cette vérité si mal comprise : que l'opéra, paroles, action et musique, doit apparaître comme *un tout*, et il énoncera, à ce propos, des observations qui serviront de fondement à toute la théorie wagnérienne. Dans l'étude intitulée le *Poète et le Compositeur* (intercalée dans *Serapion's Brüder*), il insiste, dans une sorte de vision prophétique, sur les avantages de l'union dans une seule personne des deux individualités, du poète et du musicien ; il fait ressortir combien importe la « musicalité » du poème, et il dit textuellement cette parole remarquable, qui sera reprise par Wagner : « Pour moi, un bon opéra, c'est celui *dont la musique naît immédiatement du poème*, où elle est nécessairement produite par lui. » Quelques lignes plus bas, il ajoute :

La musique n'est-elle pas le mystérieux langage d'un lointain royaume des esprits, dont les accents merveilleux ont leur écho dans notre être intime et y éveillent une vie plus haute, plus intense ? Là, toutes les passions se combattent, scintillantes et étincelantes de parure et se fondent en un désir inexprimable qui remplit notre âme. Telle est l'action ineffable de la musique instrumentale. Seulement, pour prendre vie tout à fait, la musique doit réaliser ses apparitions, *décorer le mot et le fait*, parler de passions et d'intrigues déterminées... La plupart des soi-disant opéras

ne sont que des pièces de théâtre avec du chant, et le manque absolu d'effets que l'on impute tantôt au poème, tantôt à la musique, résulte simplement de cette masse morte de scènes rangées bout à bout, sans lien poétique et sans vérité poétique, à qui la musique n'a pas pu donner la vie ; le poème court à côté *sans pouvoir pénétrer l'enveloppe musicale.*

A l'expression près, c'est exactement ce que dira, trente ans plus tard, Richard Wagner. Seulement, celui-ci approfondira davantage le problème. Hoffmann tenait encore les *sujets romantiques* pour les seuls susceptibles de produire un bon opéra avec leur cortège de fées, d'esprits, d'enchantements, de métamorphoses, qui, en nous conduisant hors du monde réel, nous ravissent à nous-mêmes par la vertu magique de la vérité poétique, et nous transportent dans le lointain royaume de la musique et du chant, où l'action flotte indécise et par là même plus universelle.

Wagner précisera d'abord le terme un peu vague de « sujet romantique » en désignant la *légende* comme le terrain le plus favorable au drame musical ; puis, allant au fond même de la pensée de Hoffmann, il la formulera d'une façon claire et définitive en assignant à la musique « un ordre d'idées purement humain (*rein menschlich*), affranchi de toute convention, le sentiment en soi et pour soi ». Avec Hoffmann, il pense que la musique ne peut exprimer que des émotions et des sentiments, mais que, seule, elle ne saurait le faire avec précision, qu'elle doit donc s'allier au langage des paroles. Seulement, il ajoutera « que le langage musical doit prendre, comme trait d'union avec le

langage parlé, le point où ils sont apparentés, — point où, dans la parole, *un besoin impérieux d'un mode d'expression allant droit aux sens se manifeste* ».

Cette formule, qui est l'aboutissement de la longue gestation des esprits dont nous venons de noter les phases diverses, est complète et ne laisse plus rien à désirer. Ce que Gœthe et Schiller pressentaient vaguement, ce surcroît d'expression que les esthéticiens regrettaient de ne pas trouver dans la langue parlée pour analyser les infinies nuances du sentiment, Wagner indique où il faut l'aller chercher : dans la musique. Ce que Hoffmann, Weber et Schumann croyaient trouver dans les sujets romantiques, Wagner, plus pénétrant et plus général, le montre se dégageant naturellement de toute espèce de sujets, par l'exclusion de ce qui est purement extérieur et conventionnel, par le développement de l'action à *l'intérieur*, seul moyen de réaliser l'union organique de la musique et du drame parlé.

Aussi, la *pièce*, l'*action*, n'est plus, chez lui, un assemblage plus ou moins habile de scènes animées, gaies, tendres ou tragiques : elle répond à ce que Hoffmann exigeait d'un bon livret d'opéra : « que presque sans comprendre un mot de ce qui est dit, le spectateur puisse comprendre le sujet par ce qu'il voit se passer ».

Voilà pourquoi, dans les œuvres de la maturité, l'action des drames wagnériens est si simplifiée, réduite à ses éléments essentiels, portée tout entière vers cette région des sentiments et des émotions où la poésie parlée devient impuissante

et où commence le domaine de la musique. *Handlung læsst sich nicht singen*, l'action ne se chante pas, a dit Wieland; et, en effet, le chant est justement le contraire de l'action. Ce que l'homme chante, c'est un mouvement de l'âme qui ne se traduit pas par un acte : le chant peut exprimer l'intention, le désir ou le regret de l'acte, mais jamais sa réalisation. Il est l'action qui rêve.

On comprendra maintenant comment Wagner a été amené à supprimer tant de péripéties du roman de *Tristan*, susceptibles peut-être d'une adaptation dramatique, mais d'essence musicale insuffisante, et pourquoi, seul, il a pu réaliser à la scène un drame de *Tristan* complet et profond. C'est que seul, par son analyse esthétique des conditions du drame musical, il avait été amené à pénétrer la substance poétique, le cœur même du sujet, c'est-à-dire ce conflit profond de deux âmes faites l'une pour l'autre et ne pouvant s'appartenir. Là étaient le *drame* à la fois et la *musique :* la musique, puisqu'en soi ce conflit se passe tout entier dans l'intérieur des âmes et ne pouvait s'exprimer en sa totalité, avec ses subtiles nuances, par la parole seule ; le *drame*, parce que la parole, en précisant l'expression indéfinie de la musique, individualisait le conflit et lui donnait une forme tangible.

Pour que cela fût possible, il avait fallu ce phénomène inattendu et rare de la nature, un artiste de génie réunissant en lui le poète et le musicien, résumant en quelque sorte dans sa personne, en une harmonieuse unité, la double tendance qui s'était fait jour depuis un siècle dans les plus hauts esprits : la tendance du poète à se dissoudre dans

le musicien, celle du musicien à se fondre avec le poète.

Tant que cette fusion, si longuement élaborée et préparée, ne fut pas accomplie, le *drame musical* avait été irréalisable et les nombreuses tentatives dans ce sens demeurèrent stériles. Du jour où elle se trouve faite, le *drame musical* se produit tout naturellement et logiquement.

Cet enchaînement de faits et de conséquences, d'aspirations et de résultats, doit être clairement compris, si l'on veut bien pénétrer la composition de *Tristan* et l'apprécier tout ensemble dans sa valeur propre et dans sa portée esthétique. Malheureusement, cette compréhension est absente, non seulement chez les critiques, mais aussi parmi les artistes. Le plus souvent, ils jugent *Tristan* d'un point de vue particulier et étroit, les uns comme œuvre purement littéraire, les autres comme œuvre simplement musicale. Des traditions du théâtre classique français, il est demeuré une formule de drame à laquelle ne s'adapte pas le poème de Tristan, et des traditions de l'école musicale, des principes de développement que ne respecte pas la musique.

Aussi, pour les littérateurs, *Tristan*, malgré ses transcendantes beautés poétiques, est une pièce insuffisante; pour les musiciens, la partition est pleine d'inexplicables bizarreries.

Les deux opinions sont pareillement justifiées et pareillement erronées, car elles partagent en deux tronçons ce qui forme une totalité; elles divisent une unité absolue, elles scindent un phénomène indivisible qui veut être compris dans son intégra-

lité. C'est la continuation de l'erreur où s'était déjà trouvé Schumann vis-à-vis de *Tannhæuser*, lorsqu'il écrivait à Mendelssohn, après une lecture de la partition, que celle-ci lui avait fait l'effet d'une œuvre d'amateur. Schumann, qui était un profond et honnête artiste, revint, plus tard, sur cette appréciation, quand il eut vu l'œuvre au théâtre de Dresde. Avec l'admirable sincérité qui nous rend ses jugements si précieux et si intéressants, il écrivit de nouveau à Mendelssohn qu'il s'était prononcé trop hâtivement, que bien des pages, en apparence insuffisantes à la lecture, lui avaient produit à la scène et à l'orchestre une tout autre impression. C'est qu'alors il avait eu devant lui l'œuvre complète, telle qu'elle avait été voulue par son auteur et réalisée par les moyens nouveaux qui lui sont propres.

Schumann est le seul des critiques contemporains de la jeunesse de Wagner qui ait eu l'intuition de la double personnalité réunie d'une façon si exceptionnelle dans l'auteur de *Tannhæuser*. Malheureusement, ses tendances, son éducation, son amitié pour Mendelssohn, plus tard des malentendus personnels devaient complètement l'éloigner de Wagner, et lui qui aurait pu, dès alors, faire la lumière dans les esprits, prononcer le mot décisif servant d'orientation à toute la critique, il se renferma dans un mutisme plutôt hostile.

Depuis, à l'exception de quelques rares clairvoyants, Wagner n'a cessé d'être jugé partialement. En Allemagne, particulièrement, les musiciens de profession lui sont demeurés, en majeure partie, jusqu'aujourd'hui peu sympathiques, parce

qu'ils se placent toujours au point de vue de la musique pure, de ce qu'on appelle la *musique absolue*. Or, il est certain que Wagner, tout musicien qu'il était, n'a jamais complètement admis la théorie des *musiciens*, pour qui l'essence spirituelle de l'œuvre musicale n'a rien de matériel, n'emprunte rien à la nature ou à la vie, pour qui l'art des sons est un monde à part complètement indépendant de la représentation d'un objet spécial, une arithmétique sonore, selon la compréhension de Leibnitz.

Il suffit, à ce propos, de rappeler les interprétations poétiques données par Wagner aux symphonies de Beethoven. Ce n'est pas qu'il méconnût la base esthétique réelle de la *musique absolue*. Seulement, il tenait compte de l'évolution historique de l'art musical, il pensait que la *musique absolue* avait atteint son apogée dans Beethoven et qu'il fallait chercher à l'art une orientation nouvelle déjà indiquée, d'ailleurs, par Beethoven lui-même, chez qui le dessein poétique et philosophique de la composition purement instrumentale est déjà si nettement accusé. Cette orientation nouvelle, Wagner l'a trouvée dans une sorte de compromis entre la musique *absolue* et la musique dite *à programme*, telle que l'entend l'école française, depuis Rameau jusqu'à Berlioz et ses disciples. Cette dernière, Wagner ne l'a jamais admise que conditionnellement ; il a très clairement défini son point de vue dans sa lettre *sur les poèmes symphoniques de Liszt*, où il parle longuement de Berlioz. C'est par opposition à la faculté attribuée à l'art des sons d'exprimer indéfiniment *toutes les*

manifestations de la nature et de la vie, même matérielle, qu'il insiste tant dans ses écrits sur l'essence purement *sentimentale et passionnelle* de la musique. Le long conflit qui se livra en lui a précisément son origine dans la difficulté qu'il éprouvait de concilier son désir de musique *expressive* avec les principes de *musicien absolu* dans lesquels il avait été élevé et dont instinctivement il sentait la justesse. Le *Leitmotiv*, développement et application nouvelle du *thème de fugue* ou du *thème symphonique*, combiné avec le *motif de réminiscence* ou avec le motif *pittoresque*, est la formule de ce compromis. Par le sens psychique ou descriptif qu'il donne au *Leitmotiv*, Wagner se rattache à l'école de la musique *à programme;* par la façon dont il l'emploie et le triture musicalement, il se rattache à l'école des musiciens *absolus*.

En somme, c'est le *Leitmotiv*, application rationnelle d'éléments préexistants, qui devint le véhicule de l'idée nouvelle. Il était le moyen d'expression depuis longtemps pressenti, dont le langage des sons avait besoin pour pénétrer dans l'enveloppe dramatique. En assouplissant à l'infini la langue musicale, en brisant les moules consacrés, il délivra le théâtre lyrique de l'asservissement où il avait vécu jusqu'alors ; il permit non seulement à la musique de pénétrer l'esprit du drame, mais, chose plus importante, il modifia profondément le drame même, dans sa forme et dans son essence ; dans sa *forme*, parce que, désormais, le librettiste ne fut plus assujetti à modeler sa pièce et ses vers en vue d'un plan déterminé de morceaux de musique ; dans son *essence*, parce que, désormais, le

poète, dégagé de cette entrave et en possession d'un mode d'expression essentiellement subtil et variable, put pousser l'analyse des états d'âme de ses personnages bien plus loin et plus profondément qu'au moyen de la parole seule. En un mot, le drame se trouva avoir acquis une puissance infinie d'extension à l'*intérieur*, tandis qu'au contraire la musique étendait la sienne à l'*extérieur* par son association même avec le drame.

Tout ceci, en somme, cette marche parallèle du drame vers la musique et de la musique vers le drame, Wagner l'a exposé en termes plus généraux et plus abstraits peut-être, mais non moins précis, dans *Opéra et Drame*, et dans sa *Lettre à Frédéric Villot sur la musique*. Ce n'est pas sans raison que, dans ce dernier écrit, il y revient avec insistance, et particulièrement à propos de *Tristan*, dont le titre repasse plusieurs fois sous sa plume et qu'il désigne comme l'ouvrage où cette double tendance est le mieux marquée.

« Chaque art, dit-il en s'appuyant sur l'autorité de l'essai de Lessing sur les limites de la *peinture* et de la *poésie*, chaque art tend à une extension indéfinie de son pouvoir, et cette tendance le conduit finalement à sa limite ; arrivé là, il demande à donner la main à l'art voisin. » C'est le phénomène que nous avons vu se produire dans la Poésie et dans la Musique.

Plus loin, il explique comment, en décomposant en petites parties la mélodie rythmique et en formant de ces parties des combinaisons toujours nouvelles, dont le mouvement plastique donne à chaque accord, même à chaque pause rythmique,

une signification mélodique, Beethoven était arrivé à créer un procédé nouveau, dont le résultat avait été d'étendre la mélodie, par le développement de tous les motifs qu'elle contient, jusqu'à en faire un morceau de proportions vastes, une sorte de mélodie unique et rigoureusement continue. Voilà le *Leitmotiv*. Après l'avoir découvert, Wagner conclut en ces termes :

Le poète, qui a le sentiment de l'inépuisable pouvoir d'expression de la *mélodie symphonique*, se verra conduit à étendre son domaine, à s'approcher des nuances infiniment profondes et délicates de cette mélodie, qui, au moyen d'une seule modulation harmonique, peut donner la plus pénétrante énergie à ce que le poète veut exprimer. La forme étroite de la *mélodie d'opéra*, qui s'imposait autrefois à lui, ne le réduira plus à donner, pour tout travail, un canevas sec et vide ; au contraire, il apprendra du musicien un secret qui reste caché au musicien lui-même, c'est que la mélodie est susceptible d'un développement infiniment plus riche que la symphonie elle-même n'a pu jusqu'ici lui permettre de le concevoir ; et porté par ce pressentiment, le poète tracera le plan de ses créations avec une liberté sans limite... L'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique.

Tout cela, Wagner ne pouvait l'écrire à Frédéric Villot qu'en pensant à son *Tristan*, non encore représenté. La lettre tout entière *Sur la musique* est, en somme, une introduction plutôt à *Tristan* qu'à *Tannhæuser*, bien qu'elle eût été publiée apparemment pour préparer le public de Paris à cette œuvre de « jeunesse ». Elle paraît obscure et diffuse quand on en fait l'application à *Tannhæuser ;*

elle est d'une clarté admirable, quand on la rapporte à *Tristan*. C'est que, ainsi qu'il l'a dit lui-même, « il avait fait un plus grand pas de *Tannhæuser* à *Tristan*, que pour passer de son premier point de vue, celui de l'opéra moderne, au *Tannhæuser* ».

Et, en effet, poétiquement *Tristan* est « cette musique parfaite que demandait Wagner », parce que la « *forme musicale* est déjà figurée dans le *poème* ». Le mot est de lui-même. Il indique d'une façon heureuse l'absolue fusion des deux éléments de la composition. Ni après, ni avant, Wagner n'atteignit jamais l'absolue pondération qui fait de cette œuvre unique un tout merveilleusement coordonné. On n'en pourrait distraire une parole, ni une note sans en déranger l'ordonnance incomparablement harmonieuse.

Tristan, dans la carrière artistique de Wagner, marque la journée radieuse où la poésie et la musique, si longtemps fiancées, purent enfin célébrer leurs justes noces.



VII

MUSIQUE et poésie, si intimement qu'elles soient unies, ne peuvent cependant demeurer fondues pour l'analyse. Celle-ci, forcément, si elle veut dégager tous les éléments constitutifs de l'œuvre d'art, a le devoir de séparer violemment ce que l'artiste créateur a conçu comme unité. Nous allons donc, à son tour, examiner la partition de *Tristan*, mais en nous souvenant qu'elle n'est pas *toute l'œuvre*, qu'elle n'existe pas *en soi* d'une façon indépendante, c'est-à-dire qu'elle n'est pas exclusivement une composition musicale.

Tristan passe pour la partition la plus difficile de Wagner, et elle l'est, en effet; non pas qu'elle soit plus compliquée que d'autres. Seulement, le style en est si nouveau et si essentiellement dramatique qu'à la première lecture il est impossible de se soustraire à un sentiment de confusion extrême. En dehors de certaines scènes d'un caractère lyrique nettement caractérisé et qui vous char-

ment, dès la première rencontre, on est rebuté tout d'abord par de nombreuses pages où il semble qu'il n'y ait ni air, ni lumière.

Cette impression est parfaitement justifiée, seulement elle résulte non d'un défaut de l'œuvre, mais d'une faiblesse de notre entendement. Elle est la conséquence d'un phénomène que l'on peut observer en général à propos de toute œuvre dramatique : à savoir la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, de se rendre compte à la simple lecture de l'effet d'une pièce de théâtre. Extrêmement rares sont les personnes capables de compléter par l'imagination ce que le texte du poème dramatique est obligé de taire par sa nature même. C'est que l'œuvre dramatique n'existe véritablement que par la représentation. Que de fois n'a-t-on pas vu un dialogue qui avait semblé vif, animé, plein de mouvement et de vie à la lecture, paraître languissant à la scène et tomber sans effet, inerte, sur les planches ! Chacun sait comment, au théâtre, les paroles en apparence les plus banales se peuvent transformer en paroles pleines de caractère et de signification, grâce au geste de l'acteur, à sa voix, à sa mimique, grâce aux accessoires qu'il manie, au décor qui fait une atmosphère spéciale autour de lui. Il y a là une mystérieuse relation d'éléments esthétiques distincts, dont on peut bien constater la coopération et reconnaître les effets, mais dont la loi n'a pu jusqu'ici être formulée clairement, et qui reste l'inexplicable secret du génie dramatique.

Or, ce qui se passe à la lecture d'une pièce de théâtre non encore vue est exactement ce qui se produit à la lecture de la partition de *Tristan* dans

l'esprit de ceux qui ne connaissent point l'œuvre à la scène. Après les morceaux qui frappent et séduisent du premier coup par leur exubérance mélodique ou le charme de leurs pénétrantes harmonies, se rencontrent des pages où il semble que, sous un chant très capricieux, se déroulent à l'infini d'arbitraires dessins d'accompagnement; des modulations inattendues se heurtent; des mélodies à peine indiquées sont subitement interrompues; des thèmes fragmentés se combinent entre eux sans que l'on comprenne pourquoi, et il vous reste l'impression d'un travail thématique trop compliqué ou d'une invention qui cherche laborieusement l'expression qu'elle ne rencontre pas.

Quand l'œuvre vous parle du haut de la scène, cette impression se dissipe, dès le premier moment, les obscurités disparaissent, ce qui semblait si torturé devient simple. L'explication de ce singulier revirement, avoué par maint spectateur venu à la représentation plein d'appréhensions défavorables (1), il ne faut pas la chercher ailleurs que dans le caractère profondément *dramatique* de la langue musicale de Wagner. Nulle part, dans ses partitions antérieures ou postérieures, il n'a été aussi essentiellement *musicien dramatique,* et *Tristan,* à ce point de vue particulier, demeure son chef-d'œuvre.

---

(1) Je signalerai notamment le très intéressant article publié dans la *Revue des Deux Mondes* (livraison du 1er janvier 1893), par M. Bourgault-Ducoudray, à propos des représentations wagnériennes de Bayreuth en 1892. M. Bourgault-Ducoudray avoue qu'il éprouvait pour *Tristan* une véritable répulsion avant de l'avoir vu au théâtre.

Remarquez tout d'abord l'absence presque complète dans *Tristan* de toute espèce de récitatif, forme rudimentaire du *parlé* tendant à se dissoudre en un *chant*. Du récitatif de l'ancien opéra, il était resté des vestiges, plus ou moins dissimulés, mais assez nombreux dans toutes les partitions antérieures : *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhæuser*, *Lohengrin*, même dans l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*, conçues cependant, ces deux dernières, dans la pleine maturité du talent.

La partition de *Tristan* n'en offre plus trace. On y rencontrera, à la vérité, quelques parties, soit dans un grand récit, soit dans le dialogue, où Wagner se sert passagèrement de formules empruntées au style du récitatif, par exemple : au premier acte, dans le récit d'Iseult et dans le dialogue avec Brangæne; à la fin du deuxième acte, dans la scène et dans le récit du roi Marke ; enfin, çà et là, au troisième acte. Mais ces parties récitées ne forment jamais un morceau distinct, elles s'introduisent naturellement dans le texte musical au moment où, par exemple, l'acteur en scène prononce des paroles destinées à expliquer ses actions, lorsqu'il n'est pas sous l'impression d'un sentiment ou qu'il exprime une volonté. Nulle part on ne trouvera un récitatif proprement dit, servant à préparer un morceau de chant, air, romance ou cavatine, ainsi que cela se passe dans l'ancien opéra.

Dans *Tristan,* les formes sont indépendantes de toute servitude musicale. Subordonnées seulement aux intentions du poète dramatique, elles se développent dans un ordre assurément logique et savamment combiné, mais libre de toute disposi-

tion conventionnelle, formant une trame musicale extraordinairement variée et souple, laquelle s'adapte à l'action, scène par scène, sans aucune solution de continuité. Les matériaux au moyen desquels cette trame est composée sont ceux de la musique de tous les temps, mélodie, harmonie et rythme, employés selon la pratique rationnelle des maîtres et les lois naturelles qui règlent leur application ; seulement, ils ont une fonction nouvelle et ils sont disposés autrement. Les thèmes servant de trame au tissu symphonique et qui sont « l'expression plastique d'un sentiment » selon la définition même de Wagner, sont mis en ordre de telle façon que, de leur répétition et de leur juxtaposition raisonnée, résulte une concordance esthétique ou psychologique constante et continue avec le drame (1).

Dans l'emploi systématique du *Leitmotiv*, qui reste l'élément essentiel de la composition, la partition de *Tristan* se distingue de toutes les autres musiques wagnériennes par un développement intrinsèque plus riche de chaque thème distinct. Leur nombre est même plus restreint, par exemple, que dans n'importe quelle partie des *Nibelungen*, et ils

---

(1) Rappelons, à ce propos, le mot de Victor Hugo : « Tout ouvrage de l'esprit doit naître avec la coupe particulière et les divisions spéciales que lui donne logiquement l'idée qu'il renferme ». Ce n'est point là la négation de la forme comme l'ont dit et répété tant de critiques aux vues courtes et à l'esthétique bornée ; c'est, au contraire, la condition indispensable de la création de formes nouvelles, laquelle se concilie parfaitement avec le respect des *lois* essentielles et primordiales de chaque art en particulier.

sont quelquefois si voisins qu'on les pourrait considérer comme émanés les uns des autres; en revanche, ils sont plus abondamment variés dans leur dessin rythmique, dans leur marche mélodique et leur couleur harmonique ; le maître les combine et les triture avec une telle facilité qu'à première audition on ne les perçoit pas aussi nettement qu'ailleurs.

Ainsi s'explique l'impression ressentie, dans la nouveauté de l'œuvre, par de nombreux critiques hostiles à Wagner, qui triomphèrent bruyamment de ce qu'il avait, disaient-ils, abandonné son système de motifs conducteurs. La vérité est, au contraire, que jamais il ne poussa plus loin le travail thématique. On peut appliquer rigoureusement au style de *Tristan* ce qu'il disait lui-même des combinaisons si nouvelles de la symphonie chez Beethoven, quand il parle de la décomposition de la mélodie rythmique de l'air de danse en ses parties constituantes les plus petites, et du rôle expressif que ces parties, ne se composant souvent que de quelques notes, sont appelées à jouer, grâce à la prédominance alternative du rythme et de l'harmonie (1).

Il en est ainsi des quelques *Leitmotive* fondamentaux de *Tristan :* combinaisons harmoniques exprimant la douloureuse aspiration d'un Désir condamné à n'être jamais réalisé ; phrases mélodiques traduisant l'exaltation fiévreuse de l'amour, cris de désespoir, de dépit ou de colère notés avec une justesse saisissante ; funèbre mélopée du cœur

(1) Voir la *Lettre sur la musique.*

meurtri que chante une voix isolée, Wagner décompose chacun des thèmes correspondant à ces éléments primordiaux du drame, et, des parties qu'il en détache, il forme des dessins nouveaux dont la parenté s'impose au sentiment de l'auditeur avant même que l'analyse ne l'ait reconnue.

C'est par là que la langue musicale de *Tristan* est tout particulièrement dramatique. Elle est si souple et si riche en ses nuances qu'elle s'adapte sans le moindre effort à l'action, qui n'est elle-même qu'une série de modulations subtiles sur une situation passionnelle unique.

Chose curieuse, en dépit de l'unité qui distingue le style de *Tristan,* on rencontre dans cet ouvrage des parties lyriques dont la spontanéité et l'élan sont singulièrement frappants. Je ne sais s'il y a là un phénomène purement instinctif ou volontaire et conscient. Je ne puis m'empêcher, en tous cas, de rappeler, à ce propos, que lorsqu'il commença *Tristan*, Wagner avait le dessein d'écrire une partition pour des chanteurs italiens. Il n'est pas téméraire, je pense, d'attribuer à cette circonstance le rôle plus en dehors que, cette fois, il a donné à la voix humaine. Çà et là, en effet, surgissent de larges phrases mélodiques remarquables par leur caractère chantant, par exemple au grand récit d'Iseult, dans la scène pathétique qui termine le premier acte, puis à l'entrée de la scène d'amour, au deuxième acte, et dans l'épisode en *la* bémol majeur de cette même scène, ou encore tout à la fin, lorsque le héros, devant le roi Marke, invite l'amante à le suivre au Royaume où ne luit pas le Jour.

Sans aller aussi loin que le comte d'Osmond, qui

prétendait retrouver dans je ne sais plus quelle page du rôle d'Iseult, trente mesures de la *Norma* (1), mais harmonisées comme Wagner savait le faire, il n'est pas contestable que certains membres de phrase rappellent de très près la constitution mélodique et rythmique du chant italien ; et l'emploi fréquent du *grupetto* ajoute encore à ce caractère italien de certaines pages.

D'autre part, il est assurément digne d'attention que justement les thèmes les plus importants de la partition soient des mélodies vocales ou, tout au moins, des fragments de ces mélodies conçues, semble-t-il, sous leur forme chantée avant de se transformer en thèmes symphoniques. J'aurai l'occasion d'en signaler plusieurs exemples, d'autant plus intéressants qu'en général le *Leitmotiv* wagnérien est plutôt d'essence instrumentale, surtout dans les *Nibelungen* et les *Maîtres Chanteurs*. Il y a là une particularité certainement curieuse, donnant une physionomie très distincte à cette partition de *Tristan* que Wagner lui-même avait un jour appelée : « *une chose extravagante dont la création était une nécessité, mais avec laquelle il ne faut pas jouer* ».
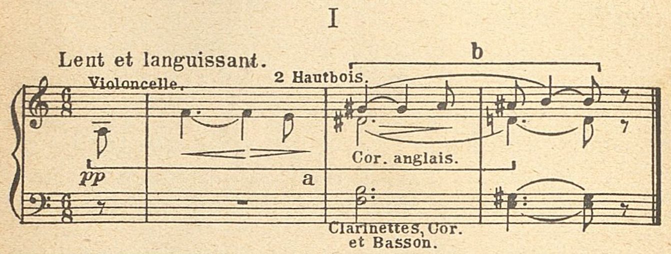
Il entendait, en parlant ainsi, prémunir ses disciples et, en général, les jeunes artistes contre l'imitation servile des formes particulières, des hardiesses harmoniques et, en somme, du style très tendu de cette œuvre. Il savait bien, lui, pourquoi dans cette partition il s'était servi avec une prédilection

(1) On sait que Wagner professait une très vive admiration pour Bellini, à la richesse mélodique duquel il a rendu hommage plus d'une fois. Voyez notamment les *Souvenirs* de H. de Wolzogen.

très marquée d'harmonies et de mélodies chromatiques, pourquoi il y modulait fréquemment d'une façon inattendue, pourquoi les altérations d'accords y sont si nombreuses et rapprochent des tonalités souvent très éloignées. C'est que la musique était destinée à exprimer des douleurs extraordinairement poignantes, une souffrance presque surhumaine. Et il pensait très justement qu'il ne fallait pas user de ces moyens exceptionnels à tout propos, et les faire servir à la traduction de sentiments ou de situations fort éloignés de la tristesse profonde et tragique des Amours de Tristan et Iseult.

Dès les premières notes du prélude, le caractère chromatique de la partition s'affirme d'une façon très saillante. La première phrase que l'on entend (1), chantée par le violoncelle (*a*), est une sorte de gémissement, qui s'élève de l'orchestre et retombe plaintif et languissant; à la troisième mesure, il se combine avec une autre phrase non moins alanguie du hautbois (*b*) montant lentement par demi-tons chromatiques

I



(1) Les exemples tirés de la partition sont reproduits avec l'autorisation de MM. Breitkopf et Hærtel, éditeurs de *Tristan et Iseult*.

Il y a, dans ces deux thèmes étroitement unis, une force interrogative saisissante, qui résulte surtout de l'harmonie indécise qu'ils déterminent (1). Ils laissent l'impression singulièrement pénétrante d'une aspiration douloureuse dont la tristesse est accusée encore par de longs silences, semblables à une réponse négative (2).

Ce thème est ce qu'on pourrait appeler le thème du *Désir*. On le désigne aussi quelquefois comme le thème du *Philtre*, parce qu'en effet il apparaît dans tout son développement au moment où Iseult et Tristan vident la coupe contenant le breuvage d'amour, mais cette appellation me semble un peu matérielle et trop spéciale. Elle ne comprend pas

(1) C'est de cette phrase probablement que Berlioz entendait parler lorsque, dans son compte rendu des concerts de Richard Wagner à Paris, en 1861 (voir *A travers chants*), il affirmait n'avoir entendu, dans tout le prélude de Tristan, qu'une sorte de gémissement chromatique et une suite « d'accords dissonants dont de longues appogiatures, remplaçant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté ».

(2) Notons, à ce propos, une très intéressante observation de M. Camille Saint-Saëns, sur l'éloquence du *silence* en musique, qui est, dit-il, une conquête relativement moderne. « Depuis le style roman de Palestrina jusqu'aux ogives rutilantes de Sébastien Bach, tout l'art du passé l'a méconnu ou peu s'en faut. En ce moment, on semble dédaigner cette précieuse ressource, préoccupé qu'on est de serrer outre mesure la trame du tissu musical et de la couvrir de riches broderies ; c'est pourtant un moyen d'expression d'une rare puissance, que nul autre ne saurait suppléer ». Et M. Saint-Saëns cite comme exemples, les « terribles silences » de l'ouverture de *Don Juan* de Mozart et les silences éloquents qui entrecoupent les premières mesures du prélude de *Tristan et Iseult*. Wagner, du reste, avait déjà dit, à propos de Beethoven, que ses « silences mêmes avaient une signification mélodique ».

explicitement l'élément psychologique que Wagner a entendu renfermer dans le symbole du *Liebestrank;* dans sa pensée, on l'a dit, l'idée du *philtre* se confond avec l'idée du *désir*, l'un n'étant que la transcription matérielle, plastique de l'autre (1). Je préfère donc dire thème du *Désir*, d'autant que le motif auquel cette dénomination s'applique donne bien l'idée d'une aspiration, c'est-à-dire d'un *sentiment* que la musique est particulièrement apte à exprimer.

En raison du rôle important que cette idée joue dans le drame, le *Leitmotiv* ci-dessus noté est un de ceux qui reviennent le plus fréquemment dans la partition; seulement, Wagner le scinde souvent en deux, de manière à faire des thèmes distincts de chacune de ses parties. La phrase chromatique descendante du violoncelle (I*a*) s'applique plus particulièrement à la souffrance de Tristan, tandis que le dessin ascendant semble, dans sa pensée, caractériser plutôt le Désir, qu'il s'agisse de Tristan ou d'Iseult. On remarquera que l'un est, en somme, le renversement de l'autre. Sans aller jusqu'à prétendre que Wagner ait eu une intention philosophique dans cette opposition, il y a néanmoins une rencontre heureuse et qui prête à la réflexion dans la signification donnée par lui à ces deux dessins identiques et contradictoires tout ensemble. Désir et souffrance n'ont-ils pas une même source et ne s'opposent-ils pas éternellement dans la vie?

Quatre fois ce thème se répète, en totalité ou en
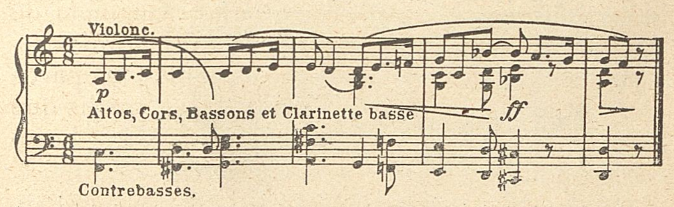
(1) Voir, à ce sujet, chapitre II, pages 88 et suivantes, et chapitre III, page 140.

partie, se balançant à la fin, comme incertain, sur ses deux derniers intervalles, pour aboutir à cette forme expressive :



Alors, de nouveau aux violoncelles, apparaît le troisième *Leitmotiv,* remarquable par son caractère passionné et voluptueux, qu'accentuent de riches harmonies données par les altos divisés, les clarinettes et les bassons.
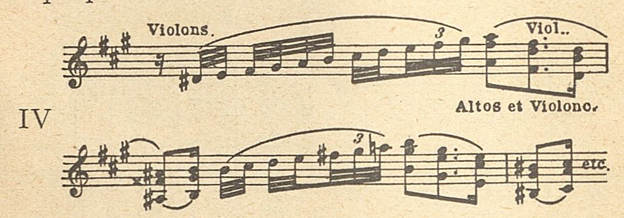




Les commentateurs allemands l'appellent le thème du *Regard,* et Wagner s'en sert, en effet, quand il veut exprimer la soudaineté de la passion réciproque qui s'est emparée de Tristan et d'Iseult dès la rencontre de leurs yeux.

Ce thème est particulièrement intéressant à étudier en ses développements successifs, qui forment le cœur même du prélude. Passant alternativement des violoncelles aux violons ou des bois aux flûtes, ce large chant se fractionne en une série de périodes qui s'allient à des dessins issus de la phrase initiale (I*b*) ou de sa forme plus expres-

sive (II), et ainsi il accentue jusqu'à l'extase l'expression de la passion.

Dans les profondeurs de l'orchestre, la clarinette basse et les bassons lancent les intervalles lugubres du thème du *Boire mortel* (XIII) dont il sera question plus loin. Lorsque, enfin, après un crescendo enfiévré, où les voix plus riches de l'harmonie (cuivres et bois) ont chanté la mélodie d'amour à toute envolée, tout à coup les violons dessinent un trait ascendant rapide, lequel aboutit à un dessin en tierces dont la lumineuse gaîté éclate comme une fanfare au milieu des accents sombres de tout ce qui précède :

IV
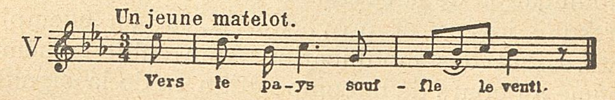


Ce nouveau thème, répété neuf fois en manière de progression, conduit le prélude à son point culminant. C'est le cri enivré de la passion, la triomphante affirmation de l'amour à laquelle succède l'insatiable fureur de désirs nouveaux. Au thème du *Regard*, que les cordes rejettent maintenant aux instruments en bois dans un travail thématique très serré, répondent dans les trompettes, avec un éclat lancinant, les âpres harmonies du thème du *Désir* (I*b*). C'est le cri désespéré des âmes blessées qui cherchent le Repos. Tout à coup, un trait descendant des violons en doubles croches se dessine. L'enivrement se dissipe ; les thèmes douloureux

antérieurement entendus (I, II et III), reparaissent en diminuant, toujours plus languissants et plus désolés, fractionnés et comme mourants. Il semble que cette conclusion soit une notation musicale de l'exclamation de Tristan : « Désirer, désirer toujours jusqu'à la mort et ne pouvoir mourir du Désir ».

Synthèse complète du drame, dont elle exprime véritablement l'essentielle tristesse, cette introduction conduit directement à la première scène par quelques mesures de transition données par les basses, et qui, détail curieux, rappellent, par leurs intervalles, la seconde phrase (4/4) de la chanson du matelot (1), dont il va être question.

Aussitôt levé le rideau, qui laisse voir l'intérieur de la tente d'Iseult dressée sur le pont du navire, la voix claire d'un matelot (ténor) placé en vigie dans la mâture se fait entendre sans aucun accompagnement. Il chante un *Lied* à la bien-aimée absente, quelque belle fille d'Irlande qu'il vient de quitter ; couplet de vingt-quatre mesures en tout, dans le caractère des chants populaires.

C'est le premier morceau de chant dont Wagner emprunte la mélodie rythmique
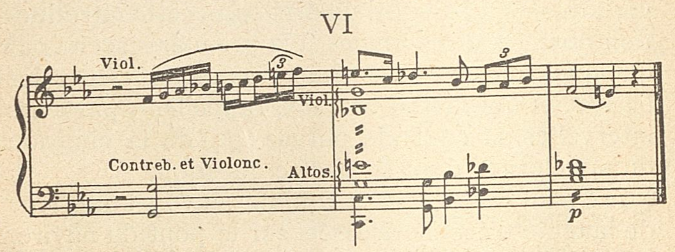


pour en faire un de ses thèmes symphoniques.

Ce dessin devient, en effet, ce qu'on pourrait

(1) Sous tes soupirs, la voile
Fait palpiter sa toile.

appeler le thème de la *Traversée*, mais non exclusivement dans le sens pittoresque ; il exprime aussi le dépit qu'éprouve Iseult d'être conduite en Cornouailles, et c'est pourquoi il persiste dans tous les récits du début de l'acte, d'abord sous sa forme primitive ou encore sous celle-ci, plus caractéristique du sentiment révolté, grâce à l'altération des intervalles et au dessin des basses

VI



qui paraît au moment où Iseult s'écrie :
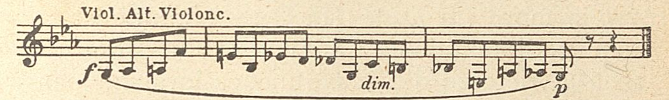
O faible cœur, ô fille abâtardie !
Où donc, ma mère, est ton pouvoir
De déchaîner, la tempête en furie !

Plus loin, avec le même thème Wagner formera une sorte d'interlude qui précède (scène II) le message de Brangæne à Tristan et, par une piquante modification de la basse, lui donnera un caractère presque joyeux et provocant. C'est un exemple intéressant des modifications que subit le même thème au cours de la composition et de la signification très variée qu'il reçoit de ces transformations.

Dans toute la première scène, on ne rencontre guère que les trois premiers thèmes du prélude associés à ce fragment de la chanson du pilote et au thème suivant qui exprime la *Colère* d'Iseult.

C'est d'abord un grondement des basses et des cordes

VII

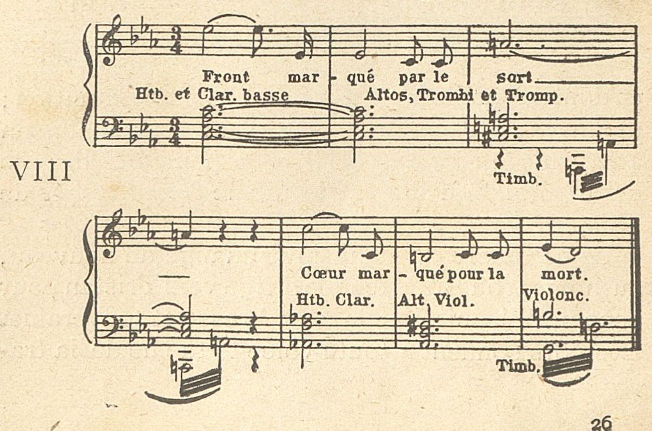


qui, plus tard, s'élargit en s'adaptant par fragments à l'expression du dépit d'Iseult (VI) et dont, à tout moment, les intervalles heurtés servent de dessin caractéristique d'accompagnement.

Tout ce début est rapide, mouvementé, très saisissant; il traduit avec un relief remarquable l'agitation d'Iseult.

Celle-ci se calme, ou plutôt d'autres sentiments s'emparent d'elle, lorsqu'une seconde fois tombe des vergues la chanson du jeune matelot; la violente explosion de colère du début fait place à l'abattement, et c'est maintenant l'interrogation incisive du début (I*b*) qui, montant par degrés, nous conduit à un nouveau motif, le motif de la *Mort*, dont la voix d'Iseult chante les lugubres intervalles:

VIII

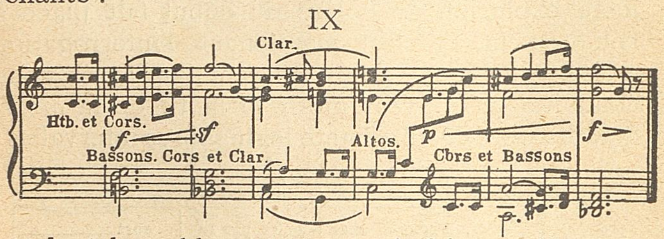


Cette phrase est accompagnée d'une façon très sombre par les bois et les trombones. Remarquez, en outre, la parenté des deux dernières mesures avec le motif du *Désir* (II). Cette parenté est certainement intentionnelle, et elle exprime admirablement la tristesse d'Iseult qui, dès lors, ne pense plus qu'à mourir.

Ce thème aussi se modifie un peu plus loin, lorsqu'Iseult ordonne à Brangæne d'inviter Tristan à venir lui rendre hommage. C'est sur les harmonies du thème de la *Mort* que la fière Irlandaise communique cet ordre à sa suivante, et il y a là une indication psychologique à retenir.

Brangæne parle de Tristan sur un tout autre ton qu'Iseult : c'est l'admiration pour le héros sans pareil qui s'exprime dans cette phrase qu'elle chante :

IX



et dont la noblesse est tout à fait en situation; détail à ne pas oublier, elle emprunte sa conclusion au thème du *Regard* (III). On pourrait dire de cette phrase qu'elle est le thème *chevaleresque* de Tristan.
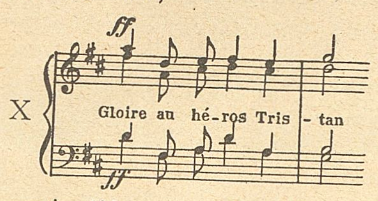
Le caractère de la musique change de nouveau, au moment où Brangæne se dirige vers Tristan pour accomplir la mission de sa maîtresse et souveraine. Les cors sonnent à toute volée le thème de la tra-

versée (V), scandé par un battement des violons et des violoncelles du plus piquant effet. Il y a là quelques mesures d'une saveur extraordinaire.

Dès que Brangæne paraît devant Tristan, le thème du *Désir* (I) nous dit quel sentiment s'empare aussitôt de l'âme du héros. Le dialogue est accompagné de phrases indécises, mal définies, incomplètes, qui semblent exprimer l'embarras des interlocuteurs et qui ne prennent une allure déterminée ou ne se formulent nettement que lorsque Kurwenal se charge de donner la réponse de son maître.

Wagner met dans la bouche de l'écuyer des paroles discourtoises et provocantes, sur une sorte de récit chanté, lourdement scandé et d'un rythme très accentué. A ce récit se rattache directement la chanson de Kurwenal sur la défaite de Morold, dans le caractère de la chanson populaire.

Cette chanson est un nouvel exemple de la prédominance de l'élément vocal dans *Tristan*. Wagner prend alternativement toutes les périodes de cet air pour en faire des thèmes d'accompagnement, qui reparaissent assez fréquemment. La période finale, reprise en manière de refrain par l'équipage tout entier,
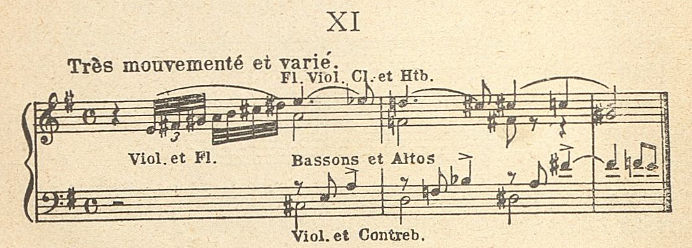


sert plus particulièrement, par la suite, à caractériser l'*héroïsme* de Tristan.

Des traits de violon, traversés par la plaintive phrase chromatique (I*a*) qui dit la souffrance de Tristan, s'agitent et roulent dans l'orchestre pendant le récit que Brangæne fait à sa maîtresse du résultat négatif de sa mission auprès du héros. Il refuse de paraître devant sa future souveraine, ne voulant pas, dit-il, abandonner le commandement du navire. Mais, en réalité, c'est un tout autre sentiment qui motive ce refus, et l'accompagnement symphonique, en mêlant les thèmes du *Désir* et de la *Souffrance* (I*a* et *b*), nous dit clairement et d'une façon émouvante ce qui se passe en réalité dans l'âme du héros. Il aime celle qu'il conduit comme fiancée à son souverain, et il lutte désespérément entre son devoir et sa passion.

Alors éclatent la colère et le dépit amoureux d'Iseult.

C'est le morceau capital du premier acte, le grand récit dans lequel Iseult raconte à sa suivante comment elle recueillit Tristan « navré à mort » et le guérit de sa blessure. Il est presque tout entier souligné par la phrase chromatique descendante déjà entendue dans le prélude (I*a*), mais autrement scandée et fréquemment précédée d'une de ces fusées, d'un de ces traits rapides (violons et flûtes)

XI
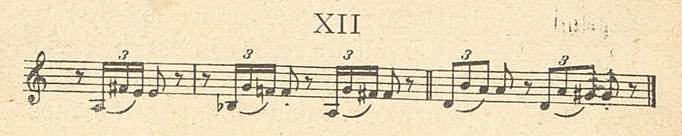


qu'affectionne Wagner, quand il veut exprimer une révolte, le soubresaut d'un sentiment qui veut éclater.

C'est le thème de la *Détresse de Tristan;* il persiste obstinément dans l'accompagnement, interrompu seulement çà et là par des rappels ingénieux d'autres motifs et notamment des thèmes du *Désir* (I) et du *Regard* (III); ce dernier est chanté très expressivement par l'alto solo, lorsqu'Iseult rappelle qu'au moment d'être frappé par son propre glaive, Tristan leva les yeux suppliants sur elle et qu'elle-même laissa tomber l'arme qui devait venger la mort de Morold.

Rien d'intéressant comme de poursuivre dans la partition d'orchestre les infinies variations et les délicates transformations que Wagner fait subir à ce thème. Il le reproduit tantôt en diminution, tantôt en augmentation, brisé ici, là déchiqueté par un rythme saccadé, qui semble battre les pulsations du cœur d'Iseult, ailleurs ironique et narquois, ou douloureux et attristé, selon le sens du récit. Et dans l'orchestration, il est incessamment présenté sous de nouveaux aspects, paraissant à la basse, ou aux parties intermédiaires, ou aux voix supérieures, dans les violons, le hautbois, la clarinette, tandis que l'alto exécute, et alternativement avec les seconds violons ou le violoncelle, un dessin obstiné en triolets, qui semble comme un sanglot de dépit et de colère.

XII



Au moment où Iseult parle de la guérison de Tristan, Wagner renverse le thème, et en forme une phrase ascendante d'un caractère très chantant et qui semble attendrir un instant cette plainte amertumée.

Mais la haine reprend le dessus ; dans les cordes, les bassons et les clarinettes, bondit de nouveau le thème de la colère (VII) combiné, ensuite, avec le thème de la Chanson de Morold (X), lorsque la fille des rois d'Irlande, ironiquement, rappelle la belle conquête accomplie par le héros en venant demander sa main pour le roi fatigué de Cornouailles. Les triolets qui, au début du récit, dessinaient à la basse la révolte d'Iseult, sautillent maintenant agrémentés d'un trille de la flûte, tantôt dans les cordes (alto et violon), tantôt dans les clarinettes, les hautbois et les secondes flûtes, pendant que les cuivres ou le quatuor alternativement sonnent la fanfare *héroïque* de Tristan (X). C'est un épisode instrumental d'un caractère tout à fait charmant, où le sarcasme et l'amertume s'accentuent peu à peu jusqu'à l'explosion extrême du désespoir :

Traître orgueilleux,
Lâche et parjure,
Vengeance ! Mort à tous deux !

Tout ce développement symphonique et vocal du récit d'Iseult est une pure merveille d'art qui, d'une façon saisissante, avec une incomparable souplesse d'accent et de nuances, marque le caractère sauvage et passionné de ces plaintes d'un cœur ulcéré. La partie vocale, haletante et tourmentée au début, s'élargit et s'élève peu à peu, et de belles

mélodies surgissent (1), se développant d'une façon spontanée et indépendante, laissant seulement reconnaître à certains tours particuliers leur parenté avec les thèmes qui servent de point de départ à tout le morceau.

Puis reprend le travail thématique amenant de nouvelles floraisons lyriques, et tout ce grand récit, qui ne comprend pas moins d'une quinzaine de pages de partition, aboutit finalement à la tendre mélodie de Brangæne cherchant à adoucir la folle désespérance de sa maîtresse.

A la bien considérer, cette mélodie est elle-même une nouvelle variation des thèmes antérieurs, et l'on ne peut assez admirer avec quelle délicatesse, quel art des nuances Wagner conduit l'auditeur insensiblement d'une catégorie de sentiments à un ordre d'idées opposé. Cet *air* de Brangæne, car c'en est un, se développe, lui aussi, d'une façon

---

(1) Voyez le passage :
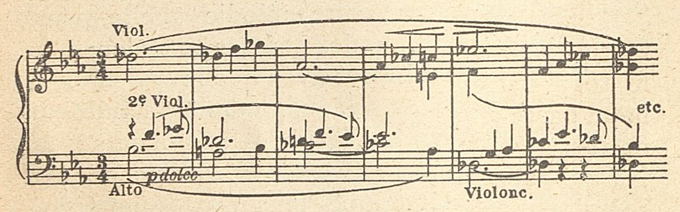
O rage vaine, ô stérile remords !

dans la version de V. Wilder et, plus loin, le chant passionné commençant par ces mots :
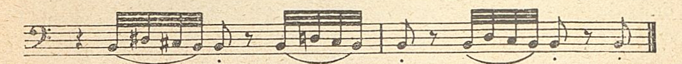
Cachant l'ingrat, farouche et sombre,
Nuit et jour, veillant dans l'ombre,... etc.

Il importe cependant de faire remarquer qu'en beaucoup d'endroits la partie vocale du récit d'Iseult est complètement défigurée par V. Wilder. Ce récit est inchantable tel que le donne la partition française. Il est indispensable de la comparer avec la partition originale, si l'on veut se rendre compte de la façon dont Wagner traite les voix. Il n'est pas, pour ainsi dire, de mesure où le traducteur n'ait doublé ou même triplé le nombre des syllabes et des notes. On devine ce que devient, dans ces conditions, la partie de chant.

indépendante, purement lyrique, sauf, çà et là, quelques rappels de dessins thématiques; à la fin, lorsqu'Iseult se révolte à l'idée de voir auprès d'elle sans amour le plus noble des chevaliers, une variante des thèmes du *Désir* et du *Regard* (III) mystérieusement donnée par le cor sur un accompagnement des altos et des violoncelles, explique sa pensée que Brangæne ne saisit pas. Notons ce joli développement symphonique, qui introduit l'insinuante mélodie de Brangæne cherchant à rassurer Iseult.



Un curieux dessin des violoncelles, comme il s'en rencontre fréquemment dans la *Walkyrie*, dans les récits de Wotan, au deuxième acte,
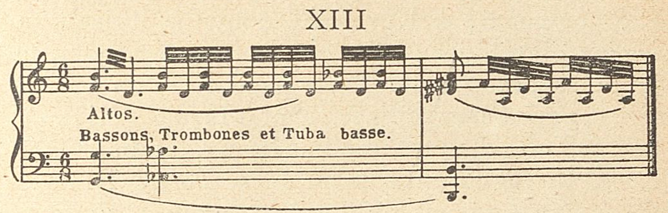


semble exprimer l'hésitation de Brangæne à conseiller à sa maîtresse de recourir au philtre composé par la mère de celle-ci.

Il ramène les incisives harmonies du thème du *Désir* (I) qui, dans la pensée de l'auteur, s'identifie, en quelque sorte, nous l'avons dit, avec l'idée même du philtre damour.

Aussi par la suite, tandis que Brangæne va chercher et vient apporter à sa maîtresse le coffret

aux baumes magiques, toute la série des thèmes voisins déjà entendus dans le prélude (II, III) repasse-t-elle à l'orchestre; enfin, au moment où Iseult désigne le flacon aux poisons mortels, éclate le thème du *Boire mortel :*

XIII



Il est sonné lugubrement et d'une façon incisive, tantôt par les bassons, les trombones, le tuba et le tuba basse, tantôt par le hautbois, la clarinette basse et les cors, sur un tremolo continu des cordes.

Le caractère par lui-même saisissant de cette scène est encore accentué par la subite intervention du chœur des matelots carguant les voiles en s'accompagnant d'exclamations maritimes.
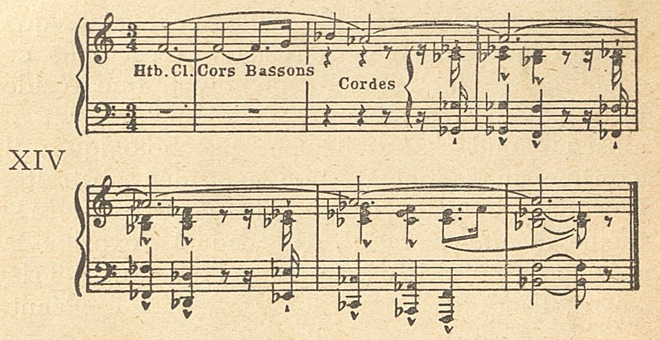
Kurwenal se précipite dans la tente pour inviter Iseult de la part de son maître à se préparer à la descente et à la présentation au roi, son futur époux. Pendant que Kurwenal fait connaître l'objet de sa mission, Wagner combine le thème de la *Traversée* (VI) avec le motif du chant des matelots, que l'on vient d'entendre, et cet accompagnement suggère un tableau plein d'animation et de couleur; il semble que, derrière les toiles de la tente, qui dissimulent encore le pont aux regards du spectateur, on aperçoive le va-et-vient des marins exécutant les manœuvres de l'abordage.

A l'apparition de Kurwenal, Iseult a tressailli. De sourds battements des timbales scandent les soubresauts de son cœur. Mais, par un violent effort, elle reprend vite possession d'elle-même; alors, avec la dignité de la femme et de la souveraine, elle commande à Kurwenal d'inviter Tristan à venir d'abord demander oubli et pardon pour la faute qui pèse sur lui. Cette page est d'un caractère superbe. Deux fois le chant d'Iseult s'élève en une mélodie d'un rythme impérieux, tandis qu'à la basse, du lugubre thème du *Boire mortel* (XIII) et des longues tenues de l'orchestre qui le soutiennent, semble sortir une attente tragique.

Dès que l'écuyer de Tristan a quitté la tente, Iseult, dans un mouvement pathétique, s'approche vivement de Brangæne et l'embrasse avec ardeur. Un dessin véhément des violons imité du motif du *Désir* (I *b*) accompagne ce geste. En réponse aux répliques troublées de sa suivante, la voix d'Iseult, plus impérative à mesure, ordonne de préparer ce qu'elle appelle « le breuvage de réconciliation », c'est-à-dire le poison qu'elle veut verser au traître Tristan. Incessamment, résonne dans les basses le dessin du *Boire mortel* (XIII). En vain, Brangæne, épouvantée, se jette aux pieds de sa maîtresse. L'emportement d'Iseult ne connaît aucun frein. Ironiquement, elle rappelle que sa mère lui a donné des baumes pour les blessures et les maladies, des contrepoisons pour les poisons funestes et, pour la suprême douleur, le breuvage de mort. C'est celui-là qu'elle veut. L'orchestre, à cette énumération, redit les thèmes du prélude (I, II, III), combinés incessamment avec le thème

du *Poison* (XIII) et surtout avec l'expressive conclusion du thème de la *Mort* (VIII), sur laquelle se développe une large phrase vocale, profondément pathétique, à laquelle, lorsque Brangæne la répète, se mêlent d'émouvants sanglots du hautbois.

Mais Kurwenal reparaît : il annonce Tristan. Alors, sauvage, dans les cordes, bondit de nouveau le thème de la *Colère* (VII), tandis qu'Iseult, l'œil fixé sur les rideaux, qui s'écartent déjà, se tient debout, appuyée contre le lit de repos, immobile comme une statue. Un thème nouveau, véhément et sombre est apparu. Il semble qu'en lui s'expriment toutes les passions et tous les désespoirs accumulés dans l'âme des deux héros.



On l'a appelé le thème du *Destin*, et il a, en effet, un caractère très déterminé et fatidique. D'une façon incisive et pénétrante, éclate d'abord, dans les cors et les bois, le premier dessin voisin de la formule finale du thème de la *Mort* (VIII), auquel répondent ensuite dans les cordes, saccadés et mordants, une suite d'accords chromatiques descendants, qui s'achèvent aux violons en une phrase

pleine d'une mélancolie profonde. C'est sur la première phrase de ce thème que, plus tard, au moment de vider la coupe, Tristan chantera les paroles destinées à expliquer à la reine son attitude et à excuser ce qu'elle appelle sa faute :

Tristan's Ehre
Hœchste Treu !
Tristan's Elend
Kühnster Trotz !

C'est-à-dire : l'honneur de Tristan, c'est sa loyauté inviolable ; ce qui fait son supplice, c'est sa résistance inflexible (1). Il explique ainsi à la fois la tragique erreur qu'il a commise en demandant la main d'Iseult pour le roi Marke et la cruelle passion qui le torture, mais à laquelle sa chevaleresque loyauté lui commande de résister. C'est dans ce conflit entre son amour et son devoir que réside le tragique de sa situation. Le thème du *Destin* a ainsi un fond essentiellement psychologique ; il exprime un sentiment, non une idée abstraite. C'est dans le même sens qu'il faut comprendre le thème du *Boire mortel*, dans lequel s'exprime la mélancolie noire, la désespérance, qui pousse Tristan et Iseult à chercher un refuge dans le Néant.

---

(1) Dans sa version, Victor Wilder traduit très exactement :

La gloire de Tristan, c'est sa fidélité ;
Son supplice sera son orgueil indompté.

Les paroles allemandes comptent quatorze syllabes, le texte français vingt-quatre. Il a donc fallu que Wilder ajoutât dix notes au texte musical. Le thème est devenu méconnaissable. Pourquoi ne pas dire simplement :

Inflexible loyauté ! mon supplice, c'est ma vertu.

Les sombres accents de ce thème du *Destin* servent d'introduction à la grande scène qui clôt l'acte et dans laquelle les deux amants, sur le point de se réfugier dans la mort, s'avouent enfin cette passion qu'ils dissimulaient jusqu'alors. Tristan paraît en scène seulement après la troisième reprise de la phrase et sur les accents du thème du *Boire mortel* (XIII), résonnant dans la clarinette basse et les bassons.

J'ai dit ailleurs combien était pathétique cette scène de l'entrevue des deux amants et quelle émouvante conclusion elle donnait à l'exposé du drame.

Au point de vue musical, elle n'est pas moins véhémente qu'au point de vue dramatique. Aucun thème nouveau n'y paraît : elle se déroule tout entière sur des sujets et des dessins déjà notés ; le thème du *Destin* y revient fréquemment, soit dans sa forme première, soit en diminution ; on rencontre aussi les thèmes du *Boire mortel*, de la *Colère* et de la *Mort*, brisés, altérés ou variés ; puis, au moment où Iseult rappelle à Tristan l'accueil qu'elle lui fit et la mort de Morold, quand elle fait allusion au roi Marke, repassent les motifs essentiels du grand récit, mais sous une forme nouvelle et qui en accentue l'ironie farouche. A différentes reprises, Wagner donne un rôle très important à l'alto, auquel il fait exécuter, au-dessus de la partie des violons, différents dessins appropriés, auxquels la sonorité de l'instrument imprime un caractère extraordinairement mordant. Le dialogue est interrompu ensuite par les cris des matelots sur le pont ; enfin, quand Tristan et

Iseult ont bu tous deux la coupe où Brangæne, par erreur, a versé le *Boire amoureux*, nous retrouvons toute la série des thèmes utilisés dans le prélude, sur lesquels les voix des deux amants, tantôt isolées, tantôt jointes et même à l'unisson, jettent les interjections pâmées de leur aveu d'amour.

C'est alors, dans tout l'orchestre et dans les voix, une explosion furieuse des thèmes de désir et d'ivresse qui s'enlacent et s'enroulent en vagues sonores, se quittent, se reprennent pour se fondre de nouveau en un ensemble d'une véhémence extraordinaire.

Finalement, les exclamations joyeuses de la foule et des matelots viennent rappeler à la réalité les amants éperdus. Le navire a touché terre, la tente s'est ouverte et laisse voir tout l'équipage groupé sur l'avant du navire, saluant de ses vivats le cortège royal s'avançant à la rencontre de la royale fiancée. D'éclatantes fanfares des cuivres se mêlent aux cris des matelots et de la foule. L'orchestre est déchaîné, le chœur enveloppe la voix déchirante des deux amants clamant leur détresse : et tout l'ensemble arrive à un prodigieux effet de sonorité, laissant à l'auditeur une commotion dramatique suraiguë.

Sur ce brusque tableau se termine le premier acte, tandis qu'à l'orchestre résonne une dernière fois, douloureux et fatal, le thème du *Désir*.
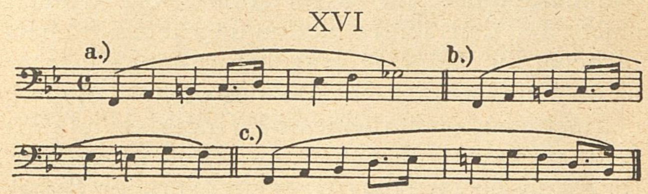
Le deuxième acte est précédé d'une courte introduction, qui peint d'une façon caractéristique la fiévreuse anxiété d'Iseult attendant la venue de Tristan. Le morceau débute par un accord strident

des instruments à vent, d'où se détache un dessin rythmique très court, dont Wagner fera plus tard un thème très important, et qu'il rattache à l'idée du *Jour ennemi*, que cherchent à fuir les deux amants :

XV

Bois
Violons
Cors
Cl. bas.
ff
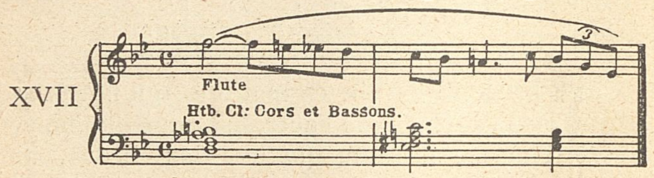
Cette brusque entrée en matière, qui fait pressentir l'issue funeste de l'acte, est immédiatement suivie d'un tremolo du quatuor des cordes, sur lequel, après quelques mesures, se dessine une phrase de la clarinette basse, accompagnée d'un dessin en triolets des altos et violons, singulièrement agité et fébrile dans son mouvement rapide.



Ce thème sert particulièrement à traduire l'*impatience* d'Iseult. Sur la tenue qui clôt la première phrase (*a*), laissant sans solution l'accord de quinte et sixte (deuxième mesure), les bassons et les clarinettes établissent un battement en triolets, qui, en donnant la frappante sensation d'une attente surexcitée, évoque l'image de quelqu'un qui suspendrait sa respiration pour écouter un bruit lointain.

Plus tard, Wagner développe cette phrase de la

clarinette basse, tantôt en poursuivant le dessin mélodique ascendant pendant toute une octave (*b*), tantôt, au contraire, en le pliant en sens inverse (*c*) ; alors elle exprime d'une façon très saisissante une sorte de repos dans l'impatience, une espérance qui bientôt, en effet, se changera en une triomphante certitude, lorsque la flûte, dans un mouvement vif, entonne la large phrase que voici :



Ce motif caractérise dans tout l'acte l'*ardeur amoureuse* d'Iseult. Il subit, d'ailleurs, de nombreuses variations au cours de la grande scène d'amour, dans son association avec d'autres sujets. Ici, dans l'introduction de l'acte, il ramène le thème du *Désir* (I *b*), lequel se rattache directement à une phrase exaltée des violons et de la clarinette, issue du thème de l'*Ardeur* et qui reparaîtra plus tard à plusieurs reprises et, notamment, tout à la fin de l'œuvre, pour exprimer l'*extase d'amour* d'Iseult s'unissant à Tristan dans la mort.
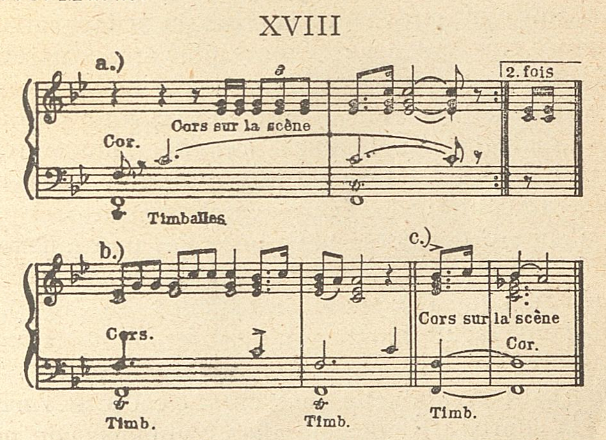
XVII*bis*

ff Clar. et Violon.

Deux fois, cet enchaînement se répète avec de légères variantes ; la troisième fois, la phrase se poursuivant sur trois octaves descendantes, nous

amène enfin, au premier épisode de l'acte : la *Chasse du roi Marke.*

XVIII



C'est une sorte d'intermède symphonique d'une couleur très vaporeuse et d'un charme pénétrant. La nuit s'étend sur les jardins, devant le pavillon d'Iseult. Brangæne, sur le seuil éclairé par la lueur vacillante d'une torche qui brûle à l'entrée, écoute la fanfare des chasseurs s'enfonçant dans la forêt.

Les cors sonnent dans le lointain, sur un roulement sourd des timbales soutenu par des cors à l'orchestre, formant ainsi une longue pédale de *fa* grave ; puis, ils se divisent (*b*) et semblent se répondre des différents côtés de la forêt, toujours plus vagues, comme si les chasseurs s'étaient dispersés. A la vingt-troisième mesure, Iseult paraît, agitée, interrogeant Brangæne ; à l'orchestre chante le thème de l'*Ardeur* (XVII), murmuré très expressivement par l'alto et la clarinette basse,

et associé au thème du *Désir* (I) dans le cor anglais et les violons; puis, les fanfares se font entendre de nouveau. Les chasseurs ne peuvent encore être loin. Iseult écoute plus anxieuse, et la clarinette exprime son impatience (thème XVI) et son exaltation amoureuse (XVII) tour à tour. Le dialogue des femmes s'engage, murmuré à peine dans le silence de la nuit, tandis qu'à l'orchestre continue la légère symphonie pittoresque. La fanfare des cors subit, çà et là, une inflexion qui lui prête je ne sais quel charme voluptueux et mélancolique (*c*); puis, le silence se fait plus profond. Iseult écoute toujours, et maintenant se rassure. Ces sons si doux, ces rumeurs vagues, ce n'est pas le cor des chasseurs, c'est le murmure de la source. Doucement alors commencent, dans les clarinettes d'abord, puis dans les violons, des battements en sextolets, dont une partie des violons, les altos avec sourdine, les cors, puis la clarinette basse soutiennent les harmonies en longues tenues. Pendant une vingtaine de mesures, l'harmonie flotte indécise sur la pédale de *la* bémol, entre le ton d'*ut* mineur, qui est celui du début, et le ton de *ré* bémol, auquel aboutit le passage :



Cette modulation, d'ailleurs très régulière et très normale, est un exemple frappant de l'habileté avec laquelle Wagner sait tirer des effets extraordinaires des ressources les plus simples.

Ces harmonies qui, par une suite d'altérations, suspendent la résolution attendue, produisent une sensation indéfinissable de vague, grâce au délicat revêtement instrumental qui leur est donné. On a l'impression du calme délicieux du soir, une langueur indéfinissable vous pénètre. Avec l'entrée du ton de *ré* bémol, le sentiment s'affirme dans la phrase de l'*amoureuse Ardeur* d'Iseult (XVII); seulement, cette fois, le thème est très délicatement chanté par le hautbois sur les battements continus des clarinettes, des violons et des altos en sourdine. Puis l'alto exécute de vagues arpèges, toujours en sourdine, tandis que le thème passe alternativement des violons à la flûte. Sur ce délicieux accompagnement symphonique, la voix s'élève en une mélodie enchanteresse, tantôt tout à fait indépendante, tantôt imitant les thèmes que propose l'orchestre. L'ensemble forme un épisode d'un charme pénétrant et qui rappelle, par la poétique impression qu'il laisse, l'épisode de Siegfried écoutant, couché au pied d'un arbre, le chant de l'oiseau de la forêt.

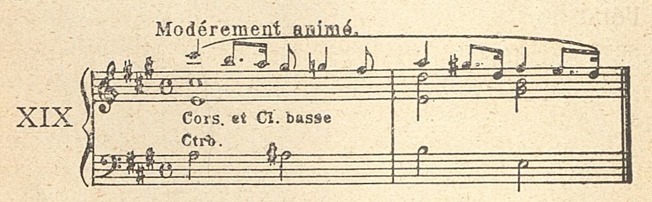
Les avertissements de Brangæne à sa maîtresse lui conseillant de se défier de Melot se développent en une très belle phrase vocale, accompagnée par un dessin saccadé très caractéristique des cors et des cordes *pizzicato*. Mais rien ne peut détourner Iseult de sa passion; incessamment, l'orchestre répète la phrase de son *ardeur*, à laquelle se mêlent les sonneries du cor dans le lointain. Lorsque Brangæne s'accuse d'avoir, par son erreur, en confondant les philtres, provoqué la fatale passion de sa maîtresse, les thèmes de la *Mort*, du *Boire*

amoureux et du *Boire mortel* accentuent ses paroles.

C'est alors qu'Iseult chante sa grande phrase sur la Reine d'amour, sur *Frau Minne* et sa puissance. On y rencontre d'intéressantes variantes des thèmes de l'*Ardeur amoureuse* (XVII) et de l'*Extase d'amour* (XVII *bis*). Tout au début du morceau, on entend la phrase du *Désir*, dans les violons, accompagnée d'un arpège des altos et précédée d'accords fatidiques donnés par le hautbois, les clarinettes, les cors, les bassons et les trombones.



Dans la suite du développement, apparaît une phrase nouvelle d'un rythme très déterminé :



On pourrait l'appeler le thème de la *Passion fatale*. Il accompagne les paroles significatives d'Iseult, parlant de *Frau Minne :*

Qu'elle commande et dispose de moi !

Et elle a, en effet, un caractère décidé dans l'emportement passionné, qui rend parfaitement le sentiment de détachement d'Iseult décidée à n'obéir qu'à sa passion. C'est dans le même sens que, plus tard, Wagner répète ce thème, au moment de la

rencontre des amants, quand ils jurent de s'appartenir éternellement et qu'ils chantent :

> Viens ! sans réserve l'un à l'autre,
> Tristan }
> Iseult } est pour jamais à toi.

Ce thème, il est à peine besoin de le faire remarquer, est tout à fait italien par le rythme et la ligne mélodique. Il importe de bien observer la nuance de mouvement qu'indique Wagner à sa première apparition : *modérément animé* (*mæssig bewegt*). Pressez un peu le mouvement, il devient d'une vulgarité assez déplaisante. Plus loin, il est vrai, Wagner en accélère l'allure ; il indique : *sehr bewegt*, très animé ; mais déjà le thème a changé de place dans l'instrumentation, il n'apparaît plus dans le registre éclatant des violons et de la flûte, et ce n'est plus qu'à l'état de fragment (première mesure) qu'il se présente incessamment jusqu'à la strette du morceau, naturellement très véhémente et très passionnée ; là il reparaît de nouveau dans sa totalité.

C'est à ce moment qu'Iseult, saisissant la torche qui brûlait à l'entrée du pavillon, l'éteint contre le sol dans un pathétique mouvement. C'est le thème de l'*Ardeur* (XVII) deux fois répété qui accompagne ce geste tragique. Les violons, altos et violoncelles exécutent une descente chromatique terrifiante sur le tremolo des basses, puis, au moment où meurt l'éclat de la flamme, tout l'orchestre reprend de nouveau en *fortissimo* le thème de l'*Ardeur*, qui va mourir dans les profondeurs des basses, sur une longue pédale.

Iseult écoute maintenant, tandis que Brangæne

fait la garde sur le donjon. A l'orchestre repasse alors, plus pressant encore qu'au début de l'acte, le thème de l'*Impatience* d'Iseult (XVI), avec ses triolets brisés, d'une allure haletante. Au moment où Iseult agite son voile pour appeler Tristan, apparaît ce dessin réaliste :



Wagner n'indique nulle part dans la partition que les signaux d'Iseult doivent se régler d'après ce dessin ; mais, à Bayreuth, Mme Rosa Sucher s'ingéniait à agiter son voile en en suivant exactement le mouvement.

Enfin, voici Tristan ! Il entre en scène après un véhément *crescendo* orchestral sur un dessin obstiné dérivé du thème de l'*Extase* (XVII*bis*).

Alors commence ce long et passionné dialogue d'amour, qui occupe l'acte presque tout entier et qui, certainement, est la scène à deux voix la plus développée qui jamais ait été écrite.

Le début en est extrêmement passionné. Ce sont des interjections de folle ivresse se répondant et s'entremêlant dans un mouvement très accéléré d'abord sur les harmonies du thème du *Désir* (I), puis sur les thèmes passionnés de la scène précédente (XVII, XVII *bis* et XIX). Peu à peu, l'ardeur de ces premiers élans se calme, et le dialogue des amants s'engage, faisant surgir l'un après l'autre les épisodes lyriques les plus délicieux.

J'ai consacré à cette scène d'amour un commentaire qui me dispense d'insister ici sur ses beautés

poétiques et sur les différents épisodes dont il se compose. Il n'est pas moins admirable au point de vue musical, et c'est une jouissance esthétique sans mélange que d'en étudier les merveilleux détails après en avoir subi le charme au théâtre. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus de l'art avec lequel des phrases vocales d'un tour nettement mélodique s'enlacent autour de motifs caractéristiques, les uns déjà apparus, les autres nouveaux; ou de la fécondité incomparable de ressources qui permet à Wagner de varier sans cesse et de présenter, tantôt sous une forme nouvelle, tantôt dans des combinaisons imprévues, des thèmes déjà répétés si souvent qu'ils devraient paraître rebattus.

Tandis que les amants, revenant sur le passé, se remémorent la singulière erreur qui en fit si longtemps des ennemis, le thème du *Jour* (XV) se mêle de la façon la plus ingénieuse tantôt au thème du *Desir*, tantôt à la phrase de l'*Ardeur amoureuse* ou à celle de l'*Extase*, puis au thème de la *Colère d'Iseult*, au thème de la *Mort* ou encore à celui de la *Détresse de Tristan;* et toujours avec la plus absolue aisance et une incomparable souplesse dans l'harmonisation. Souvent, ce ne sont que quelques notes ou une particularité harmonique qui rappellent tel ou tel de ces motifs; l'unité de l'épisode est sauvegardée par la prédominance du motif du *Jour ennemi* qui, tantôt dans sa forme, première



tantôt en diminution, ou encore fragmenté et altéré,

établit une sorte de lien continu entre toutes ces phrases si diverses de couleur et d'accent.

Je dois me borner à ces indications générales, car il serait impossible de noter tous les détails ingénieux et poétiques qui établissent parfois de si profondes et si expressives relations entre les paroles et la musique : par exemple, le bien piquant rappel du thème de la *bravoure de Tristan* (X) au moment où Iseult évoque le souvenir de la démarche de Tristan au nom du roi Marke ; un peu plus loin, la profonde mélancolie qui s'exhale du chant de Tristan quand il parle de l'éclat qui entourait Iseult et qui l'éloignait d'elle ; puis la douceur exquise de l'accompagnement qui souligne les allusions de Tristan au rêve amoureux qu'il caressait déjà alors sans oser l'avouer ; la délicate évocation du thème de l'*Hymne à la nuit* ou plutôt à la mort dont il sera question plus loin, lorsque Tristan, après l'allusion au breuvage mortel, s'écrie :

> Je souris au trépas trop longtemps attendu.
> La nuit m'ouvrait son sein.

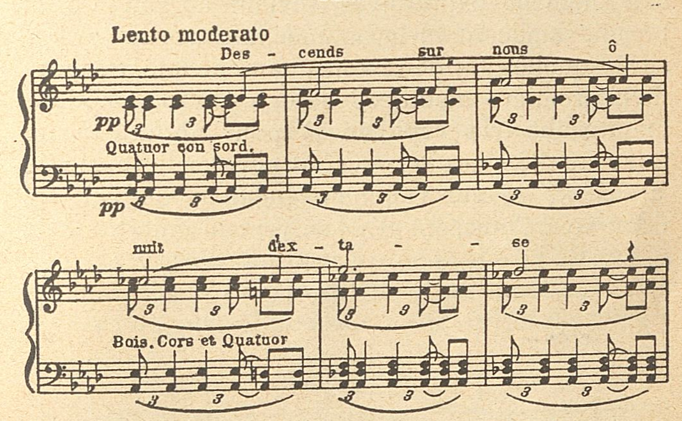
L'idée du *Philtre* ramène ainsi à la conclusion de cette partie du dialogue, outre le thème de la *Mort* (VIII), toute la série de thèmes qui se rapportent à l'idée du breuvage magique et à ses effets (1) ; finalement, le motif de la *Mort*, s'associant

---

(1) Wagner fit une coupure assez importante dans cette partie de la scène d'amour, lors de la reprise de *Tristan*, en 1872, à Munich. On trouvera plus loin, dans l'*Appendice*, les indications nécessaires à ce sujet, ainsi qu'une coupure dans le troisième acte, autorisée également par l'auteur.

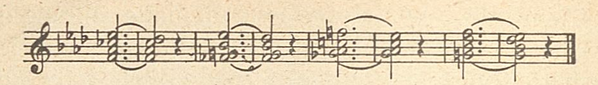
au thème du *Jour ennemi* et à la belle phrase de l'*Extase d'amour* (XVII *bis*) accompagnée par les harpes, donne naissance à un court interlude instrumental qui introduit le second épisode : l'*Hymne à la nuit*.

XX
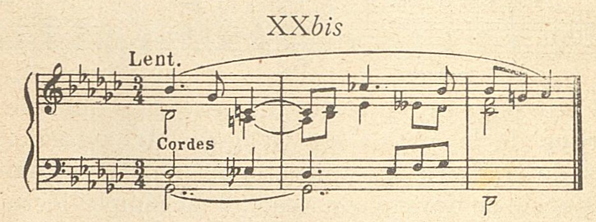


Cette page est l'une des plus exquises qui soient sorties de la plume de Wagner. Je n'essaierai pas de traduire les impressions qu'elle produit; sa poésie se devine, du reste, à la simple lecture au piano.

Les deux voix se répondent, se mêlent et s'unissent en un chant large et soutenu, posé sur un accompagnement doux et caressant que l'on pourrait comparer à une riche étoffe aux replis moelleux et chatoyants. Sur une pédale de tonique (*la* bémol), le quatuor exécute d'abord en sourdine des battements syncopés sur lesquels se détachent ensuite des tenues du cor et des bois :



la flûte dessine très délicatement une belle phrase ascendante, se développant sur le dessin du *thème du Jour*, et qui, après une série de modulations extrêmement expressives, revient au ton de *la* bémol, ramenant les harmonies initiales de l'*hymne* sur lesquelles les deux voix chantent une variante de la première mélodie. Celle-ci, à son tour, module maintenant très rapidement pour aboutir à un nouveau thème, qu'on pourrait appeler le thème de a *Félicité* et sur l'accompagnement duquel les deux voix s'unissent et se suivent en imitation. Ce thème de la *Félicité* n'apparaît ici, il est vrai, qu'à l'état de fragment. On le retrouvera plus tard complètement développé sous cette forme,

XX*bis*



et il constitue ainsi la deuxième partie de l'*Hymne à la nuit*.

Entre ces deux parties, se place un intermède d'un caractère très saisissant. Tandis que les deux amants, perdus dans leur rêve d'au delà, se tiennent enlacés, la voix de la vigilante Brangæne les avertit des dangers qui menacent. Cette voix grave, s'élevant lente et monotone, sur le frémissement des harpes, produit, à la scène, un effet extraordi-

naire. Dans l'orchestre passent, aux différentes parties, les thèmes de l'Hymne à la nuit. Détail curieux, Wagner, dans l'accompagnement, divise les contrebasses, dont deux doivent accorder leur quatrième corde au ton d'*ut* dièse. Une phrase de l'alto solo, reprise ensuite par le violon et passant finalement au violoncelle solo, jette un accent singulier de tristesse sur la conclusion du chant de Brangæne.

Mais les amants n'entendent rien : leur dialogue reprend et se poursuit sur le thème de la *Félicité* murmuré par les cordes divisées, sur lesquelles se posent çà et là des tenues des bois. Signalons simplement, sans y insister autrement, les aspects multiples que prend ce thème dans le développement du morceau. L'étude de la partition d'orchestre est ici indispensable, et il faut renoncer à commenter.

« Laisse-moi mourir, avait dit Tristan : ce serait la fin de tous les mensonges, de toutes les douleurs ». Alors, quatrième épisode de la scène d'amour, s'élève le *Chant de mort*, commencé par Tristan, repris avec lui par Iseult : « Morts, nous serions inséparés (1) ».

XXI

Voix.
Violonc. et Contrb.
Tromb. et Cl. basse

(1) « Mourons tous deux pour vivre unis », dit la version française de V. Wilder.

C'est le chant dont Wagner tirera plus tard un si beau parti dans la scène finale de l'ouvrage. Ici, il apparaît avec un caractère amertumé, rendu expressivement par l'instrumentation sourde qui soutient d'abord les voix ; mais il s'éclaire peu à peu en passant des voix à l'orchestre, d'abord dans les violons (en sourdine), puis dans les bois. Remarquez les émouvantes arabesques que l'alto dessine autour du thème, quand Iseult reprend à son tour la phrase mélodique, tandis que la clarinette et le hautbois exécutent plaintivement une phrase chromatique descendante. Ce thème se développe en une large mélopée de vingt-quatre mesures, qui module beaucoup et par des tonalités très éloignées, pour aboutir de nouveau au ton du début (*la* bémol). A la reprise par Iseult, il ne se répète que trois fois, et se résout en une phrase mélodique nouvelle, chantée en partie à l'unisson par les deux voix, qui sont tout à coup interrompues par un nouvel avertissement de Brangæne. Mais les amants restent sourds cette fois aussi. Leur extase (thème XX*bis*) les rend inconscients ; leurs voix s'unissent maintenant en un chant passionné, qui monte éperdu, cruel, sublime dans ses élans d'une intensité inouïe (1). Les harmonies de l'*Hymne à la nuit* se confondent avec celles du thème du *Désir* et amènent des rappels directs du thème du *Jour*

(1) C'est là que les voix de soprano et de ténor réalisent la série d'intervalles de septième que M. Camille Saint-Saëns a si âprement signalés dans *Harmonie et Mélodie*. Ces septièmes n'ont cependant rien de particulièrement cruel dans l'enveloppe symphonique où elles se produisent. Elles y entrent et s'y fondent le plus naturellement du monde.

ennemi. C'est un puissant *crescendo*, qui aboutit à une reprise du *Chant de mort*, élargi et accouplé à ce *grupetto* très expressif

XXII 

qui, passant de l'orchestre aux voix et des voix à l'orchestre, et donnée ici par la clarinette, là par la flûte, ailleurs par les violons ou les altos, imprime à ce finale enflammé l'allure exubérante d'un chant triomphal plein d'une exaltation fébrile.

Brusquement une cadence rompue (amenant un accord de septième diminué avec retard de la quinte) change la physionomie de l'orchestre, sur lequel éclate le cri d'effroi de Brangæne. Kurwenal, à son tour, accourt haletant. Dans les cuivres éclate, altérée, la fanfare de la *Chasse du roi;* les hommes d'armes ac compagnant le roi et Melot, le traître, envahissent la scène sur le thème également très altéré de l'*Attente* (XVI). Les amants semblent ne pas comprendre ce qui se passe, et, tristement, la flûte et le quatuor répètent, brisée, la phrase du *Chant de mort*, sur laquelle le hautbois, l'alto et la clarinette posent mélancoliquement le *grupetto* tout à l'heure triomphant de leur extase (XXII); puis lugubrement sonnent les harmonies du motif du *Jour ennemi* (XV), tandis que Melot dénonce la trahison de celui dont il se disait l'ami.
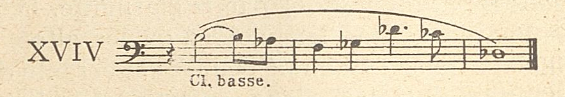
Alors s'élève, navrée, la plainte du vieux roi, dont l'amertume attristée est caractérisée par ce beau thème de la clarinette-basse

XXIII



auquel se marie plus tard un autre thème extrêmement douloureux, confié pareillement à la clarinette-basse.

XVIV
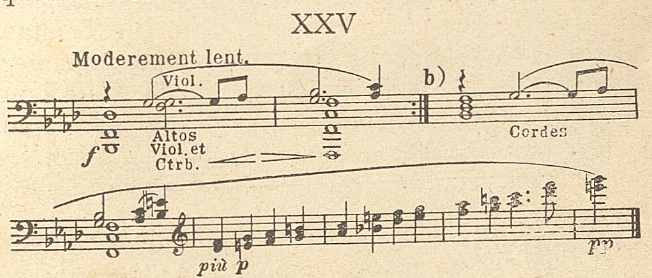


La longue mélopée du vieux roi, très expressive et sombre, se développe dans la forme d'un arioso entrecoupé de parties récitées. Lorsque Tristan courbe la tête, se déclarant impuissant à exprimer le mystère de sa trahison, le thème du *Philtre* ou plutôt du *Désir* (I) repasse plus poignant que jamais dans l'accompagnement. Puis Tristan se tourne vers Iseult, et lui demande si elle veut le suivre au pays où ne luit point le soleil. Une admirable phrase vocale, qui se résout dans les harmonies de l'hymne à la nuit et produit de délicieuses variantes de la phrase d'amour (XX*bis*), exprime la mélancolie profonde de cet appel suprême à la bien-aimée. Iseult acquiesce; mais son chant résigné est brusquement interrompu par les provocations de Melot. Un dessin haletant, dérivé du thème de la *Chasse* et qui passe des violoncelles aux altos, accompagne les véhémentes apostrophes des deux hommes où se mêle une dernière fois le thème du *Désir;* puis, pendant le combat, il bondit en un allegro rapide et violent, pour aboutir à une

longue phrase douloureuse, issue du premier fragment du thème du *Désir* (I *a*), lequel amène la conclusion de l'acte sur l'accord de *ré* mineur.

Les beautés musicales du troisième acte ne le cèdent en rien aux pages si inspirées du deuxième. Dès les premières notes de l'introduction, on est saisi par le caractère sombre de la symphonie qui accompagne les scènes muettes du début. Je ne crois pas qu'il y ait rien dans la musique qui atteigne à cette force dans l'expression de la douleur et du deuil irrémédiable. La fatalité semble peser sur les premières mesures que joue le quatuor des cordes

XXV
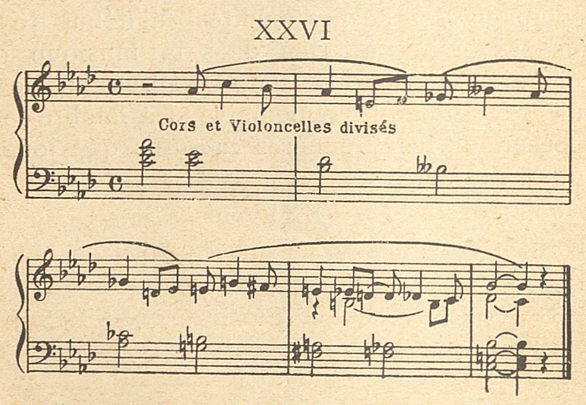


et dont le sujet n'est autre que la seconde phrase du thème du *Désir* (I *b*), mais présentée sous une forme nouvelle et tout autrement harmonisée que dans le prélude et dans les deux actes précédents. Ici, elle se pose sur un accord de quinte et sixte du quatrième degré du ton de *fa* mineur et se résout sur l'accord parfait de la tonique.

Il n'y a pas une moindre mélancolie dans les tierces (*b*) qui s'échelonnent aux violons (sur les degrés de la gamme mineure avec quarte augmentée),

après une répétition du premier motif. Ces tierces laissent une singulière impression de vide et de solitude ; il semble qu'on se trouve devant l'infini de l'océan inflexible, dont le regard interroge en vain le morne horizon. Sur le vague laissé par ces harmonies se dessine alors, profondément émouvante, une mélodie extrêmement tendre et expressive, que chante le cor accouplé au violoncelle :

XXVI

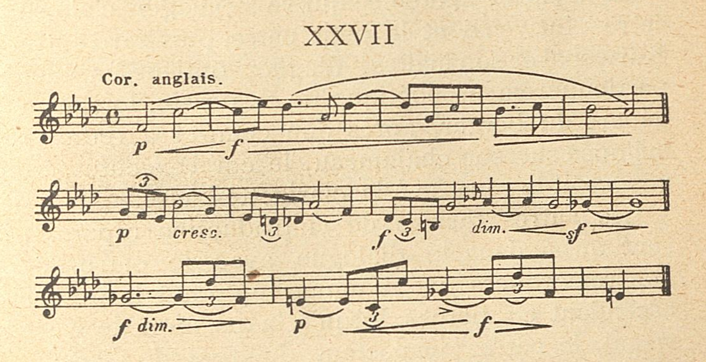


C'est proprement la mélodie typique de la tristesse de Tristan, qu'on a appelée le thème de la *Détresse d'amour*. Dans l'introduction, elle paraît deux fois, associée au premier motif (XXV), particulièrement appelé, celui-ci, à caractériser la *désespérance* de Tristan ou son désir de la *mort*. Un développement nouveau donné à ce motif ramène le dessin en tierces, sur les dernières notes duquel le rideau se lève, laissant voir la terrasse du vieux burg de Karéol.

Comme au premier acte, c'est une phrase mélodique isolée, sans aucun accompagnement, mais

instrumentale cette fois, qui ouvre la scène : c'est la plaintive mélopée du petit pâtre qui a été placé par Kurwenal en vigie sur le bord de la mer :

XXVII



Nous n'en donnons ici que les dessins constitutifs, car en réalité, avec les répétitions de ces diverses parties, elle ne comprend pas moins de quarante-deux mesures dans sa totalité. Elle est confiée au cor anglais.

On imagine difficilement à la lecture de la partition ou à l'audition au concert l'effet extraordinaire de cette mélodie, lorsqu'à la scène elle se fait entendre dans le lointain, exprimant avec une intensité inouïe la mélancolie qui plane sur tout l'ensemble du tableau déroulé sous nos yeux. J'ai longuement parlé dans un chapitre précédent du rôle poétique et dramatique très significatif attribué à ce chant dans la suite de l'action. Je me bornerai ici à quelques indications sur son rôle proprement musical.

Il est à remarquer que de ses différentes parties Wagner forme des thèmes distincts, comme il

avait fait de la chanson du matelot au premier acte. La deuxième période notamment, il l'emploie fréquemment comme dessin d'accompagnement dans toute la scène dialoguée qui va s'engager d'abord entre Kurwenal et le petit pâtre, plus tard entre Kurwenal et son maître. Wagner obtient un effet particulièrement poétique de ce dessin, lorsqu'au départ du berger, après que celui-ci a redit sa mélopée sur son chalumeau, le cor l'exécute *pianissimo* et le repasse à la clarinette-basse.

Les autres thèmes de l'introduction reparaissent aussi dans le dialogne avec le pâtre, et l'on remarquera que Wagner reproduit le dessin ascendant en tierces, lorqu'à la question de Kurwenal, le pâtre, inspectant du regard l'océan, répond :

Les flots sont vides et déserts.
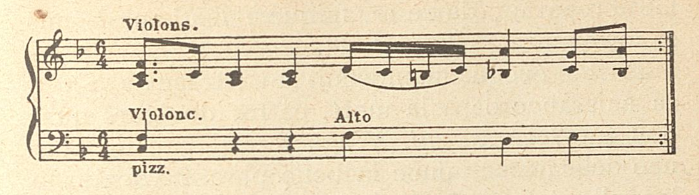
Dès les premières paroles que prononce Tristan, les violons, soutenus par le hautbois, les clarinettes et les cors, dessinent une phrase très enveloppante, d'un caractère tendre, qui exprime d'une façon très saisissante l'émotion qu'éprouve Kurwenal en voyant son maître revenir à lui. Cette phrase, en se développant, aboutit au thème suivant :
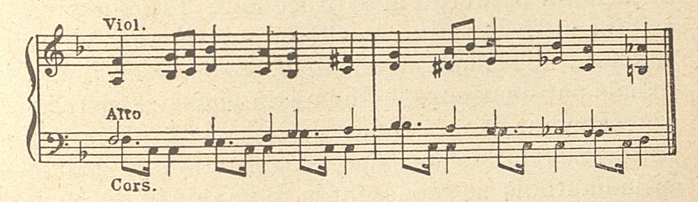


qui caractérise tout particulièrement la joie de Kurwenal.

Un sentiment analogue mais plus profond s'exprime dans le thème suivant :

XXIX





qui accompagne les paroles de Kurwenal expliquant à Tristan qu'il est maintenant à Karéol, dans le vieux burg patrial. C'est ce qu'on appelle le thème de *Karéol*.

Avec quel tact Wagner en suspend le développement! avec quelle légèreté et quelle délicatesse de main, il y mêle les lamentations du héros, dont la voix éteinte semble infuser à la symphonie sa tristesse abattue! Ce dialogue est d'un charme pénétrant et profondément émouvant à la fin, lorsque Kurwenal, ayant rappelé le souvenir de Cornouailles, entonne le thème de la chanson de Morold (X) et reprend ensuite le thème de *Karéol* (XXIX) en exprimant l'espoir que l'air du pays natal rendra la santé à son maître.

Les doutes attristés de Tristan et le mélancolique retour qu'il fait sur son passé ramènent une très émouvante réapparition du thème du *Désir* (I*b*) dans les contrebasses et violoncelles sur d'incisives et

sombres tenues des cors et bassons. Le même motif reparaît, du reste, fréquemment aussi sous sa forme initiale du prélude.

Tristan évoque maintenant la tristesse de sa vie, sa naissance dans la mort, et les douleurs qu'il doit au *Jour ennemi*. Wagner enchâsse ici avec une délicatesse infinie la belle phrase vocale sur laquelle, à la fin de l'acte précédent, Tristan invitait Iseult à le suivre au Royaume où ne luit pas le soleil, puis la mélodie de l'*Hymne à la nuit*, enfin, exhalé par deux cors, le thème du *Jour ennemi* (XV) se résolvant dans le thème du *Désir* et le thème de la *Mort*. Tout ce passage est un délice. La flûte et le hautbois se repassent le thème de la *Nuit*, et donnent naissance ainsi à un développement où de nombreux fragments des thèmes de la scène d'amour et le thème du *Regard* (III) merveilleusement amalgamés entre eux, se fondent dans les harmonies du *Désir* qui dominent toute cette partie des lamentations du héros blessé.

Ce qui est incomparable, c'est la liberté et la souplesse de la partie vocale qui se greffe sur ce travail thématique très serré et qui, avec des accents d'une admirable variété, se développe et croît peu à peu dans l'expression du désespoir jusqu'à la malédiction du Jour, puis retombe dans l'affaissement des forces physiques à l'aspiration ardente de la délivrance dans la mort : Quand fera-t-il Nuit dans la demeure ?

Kurwenal avoue maintenant à Tristan qu'il a fait prévenir Iseult. Dans l'accompagnement on remarque une variation du thème du *Désir* déjà utilisée à la fin du premier acte, puis reparaît le

thème de la *Joie* de Kurwenal (XXVIII) et le thème de *Détresse* (XI), lorsque Tristan exprime l'espoir de la guérison par les soins de celle dont les baumes guérirent déjà une première fois sa blessure.

Il n'est pas sans importance de faire remarquer la distinction que semble faire ici Wagner entre la blessure morale et la douleur physique dont souffre Tristan. Pour Kurwenal, c'est surtout cette dernière qui le préoccupe, et c'est pourquoi, Wagner emploie le dessin chromatique du premier acte (XI), qui s'applique plus particulièrement à cette idée; tandis qu'il emploie des thèmes tout différents quand c'est Tristan qui parle du mal auquel il succombe, car celui-ci est de nature surtout psychique : le cœur est bien plus profondément blessé que le corps.

Le très bel épisode dont j'ai longuement parlé (chap. V), qui nous montre Tristan profondément ému du dévouement de Kurwenal est accompagné par un thème nouveau

XXX



qui est une variante du thème de l'*Attente* (XVII). On pourrait l'appeler, sous cette forme, le thème de la *Gratitude*. Il n'est, du reste, ni très expressif, ni très caractéristique. Mais il amène des rappels merveilleusement émouvants de la belle phrase du cor (XXVI) en laquelle s'exprime si douloureusement la souffrance de Tristan; sa

souffrance toute morale, la privation d'amour, le regret de l'absente.

Dans la fièvre de son désir, Tristan voit dans une sorte de seconde vue le navire qui s'approche. Cette hallucination est une page très dramatique se développant sur les harmonies de l'*Hymne à la nuit* (XX), où se mêlent des dessins rapides de la flûte et de la clarinette, jusqu'au moment où, dans le lointain, on entend de nouveau le chalumeau du petit pâtre, répétant sa *mélodie triste* (XXVI).

C'est ici que se place le poétique passage dont nous avons déjà parlé, définissant en quelque sorte le sens de ce chant qui évoque tous les deuils d'autrefois dans l'âme endolorie de Tristan. Le hautbois, le cor, la clarinette reprennent tour à tour la mélodie du cor anglais, agrandie, amplifiée et d'un accent singulièrement pénétrant. Le développement de la phrase atteint son point culminant au rappel du thème du cor (XXVI), chanté cette fois très largement par les flûtes, les hautbois, les clarinettes et les cors sur un tremolo des cordes, lorsque Tristan s'écrie : « Désirer, désirer toujours et ne pouvoir mourir du Désir ! » Puis le cor anglais la reprend encore une fois en solo, et elle va s'éteignant dans les profondeurs de l'orchestre.

Alors le désespoir de Tristan éclate dans toute sa fureur. Celle qui l'avait guéri de la blessure de Morold (thème XI), elle lui a versé le poison plus mortel que celui du fer de l'ennemi : ce breuvage fatal, qu'il avait lui-même préparé, ce mystérieux et tout puissant charme d'amour qui a fait leur malheur à tous deux. Maudit soit-il, ce philtre

effroyable! L'orchestre se convulse en dessins tourmentés et tumultueux, tantôt sur les caractéristiques harmonies du *Philtre* (I), tantôt sur les intervalles du troisième dessin de la mélodie du pâtre dans la clarinette-basse, les violoncelles et les contrebasses (XXVII), pour éclater enfin en une pathétique et large phrase :

XXXI 

qui dit éloquemment toute l'amertume endolorie de cette *Malédiction!* (1)

---

(1) C'est à cette scène qu'il est fait allusion dans les *Souvenirs* consacrés à Schnorr de Carolsfeld. Wagner rappelle que Schnorr lui avait exprimé des doutes, quant au *troisième acte*, moins toutefois en raison de l'épuisement vocal qu'il aurait pu craindre qu'à cause de l'importance qu'il s'agissait de donner à l'expression musicale et particulièrement à la malédiction de l'amour, à partir de la phrase :

Des soucis de mon père,
Des tourments de ma mère... [Pag. 244 de la partition française.]

Wagner rapporte qu'il expliqua à Schnorr ses intentions et quel accent extraordinaire il avait voulu donner à cette phrase ; il ajoute à ce propos : « Schnorr reconnut vite qu'il s'était trompé sur le *mouvement*, qu'il s'était figuré trop rapide ; l'entraînement exagéré qui en était résulté provenait de ce qu'il avait manqué la juste expression et de ce qu'il n'avait pas compris le passage. Je lui fis remarquer qu'en indiquant un mouvement plus large (*Gedehnt*, en élargissant), je voulais certainement obtenir du chanteur un effort inaccoutumé et peut-être même d'une intensité extraordinaire. Il me prouva à l'instant même, qu'en élargissant tout ce passage, il était en mesure de l'interprêter d'une façon tout à fait satisfaisante. »

Ce thème accompagne, soit dans sa forme primitive, soit en diminution, les exclamations, pathétiques ou touchantes tour à tour, de Kurwenal, s'empressant auprès de son maître dont les forces épuisées ont produit l'évanouissement.

L'orchestre peint merveilleusement l'anxiété du brave écuyer, lorsque, penché sur la poitrine de Tristan, il écoute sa respiration et naïvement lui demande « s'il est mort ». Pendant plusieurs mesures, le cor et les clarinettes exécutent des battements en triolets syncopés et brisés sur les intervalles de l'accord de septième, sur lesquels le hautbois pose délicatement le thème du *Désir*, lorsque Tristan de nouveau donne signe de vie.

D'une voix éteinte et entrecoupée, le héros interroge Kurwenal : « Le navire portant Iseult n'est-il pas encore en vue ? » Et tandis que Kurwenal le rassure, délicatement et avec une tendresse exquise, on entend à l'orchestre passer le dessin de l'*Extase d'amour* (XVII*bis*), puis dans le hautbois et la clarinette, alternativement, le beau développement qui, dans le prélude du premier acte, se forme du thème du *Regard* (III).

Cette transition instrumentale nous conduit à la vision de Tristan, qui, dans son délire, croit apercevoir le navire glissant à travers les écueils et Iseult, sur le pont, lui faisant des signaux. Quatre cors (plus tard les cordes) jouent à ce moment le premier dessin du thème d'amour (XX*bis*) en *pianissimo* et ces chaudes sonorités enveloppent la voix défaillante du moribond, comme d'une caresse.

Avec quelle intensité expressive, après cette

page si tendrement émue, s'élève ensuite dans les violoncelles la phrase déjà entendue dans le prélude du premier acte, à la fin du développement issu du thème du *Regard!* C'est véritablement une musique de rêve et de vision bienfaisante. Ainsi, à tout moment, dans cette longue scène d'agonie, s'intercalent des pages d'une finesse exquise de sentiment et d'un charme poétique et musical auquel je ne sais quoi comparer.

Mais la vision s'évanouit. Tristan s'impatiente, il gourmande la lenteur de Kurwenal qui ne voit pas le navire : « Vite à ton poste ! le navire, le navire d'Iseult, tu dois le voir, il faut que tu le voies ! » Un thème saccadé des basses (violoncelles et clarinette-basse), scandé par des triolets des cordes ou des bois, traduit la fébrilité de l'agonisant.

O clairvoyance du cœur ! Mystérieuse seconde vue des âmes qui souffrent ! Voici que tout à coup le chalumeau du petit pâtre fait entendre l'*Air joyeux*. Kurwenal se précipite vers le parapet pour voir. C'est bien vrai ! le navire est à l'horizon, il approche, le voilà qui disparaît derrière les écueils de la rade. Sauvé ! il a franchi heureusement la passe !

Il y a ici, dans la partition, une page descriptive d'un caractère dramatique surprenant en son réalisme véhément.

Du thème de l'*Air joyeux* du pâtre



se développe un allegro mouvementé, vibrant,

tout à tour joyeux, ou triste, ou passionné, selon les impressions que traduit le récit de Kurwenal, jetant à son maître, du haut du parapet où il s'est placé, les nouvelles de la marche du navire. L'*Air joyeux* apparaît tantôt dans sa forme première, tantôt varié dans les cuivres, puis dans les violons, ici à la basse, là à la partie principale, entraînant dans son tourbillon des fragments d'autres thèmes déjà vus.

A la fin, c'est un crescendo irrésistible qui aboutit à la scène terrible de la suprême exaltation de Tristan.

Tandis que Kurwenal se hâte au devant d'Iseult, le moribond, se dressant sur son lit, arrache la bandage qui couvrait sa blessure. Le sang s'échappe de la plaie. Dans l'orchestre, le thème du *Désir* (I) se précipite haletant, le dessin de l'amour fatal (XIX) éclate comme un rire douloureux, la mélodie de l'*Extase* (XX*bis*) se traîne en un rythme chancelant (mesure à cinq temps); c'est une lutte effroyable, un suprême effort de toutes les sonorités de la symphonie, comme de toutes les aspirations du moribond; puis la phrase de l'*Ardeur amoureuse* (XVII), dans les flûtes et les violons, exulte passionnément avec le premier cri d'Iseult, appelant de loin le bien-aimé, et le recevant ensuite défaillant dans ses bras.

Subitement cette tempête orchestrale s'arrête. Le Revoir tant attendu se change en Adieu cruel. Tristan s'affaisse : le thème du *Désir* résonne languissant dans le hautbois, les violons suspendent la mélodie d'amour sur un arpège de harpes, lugubre et comme éteints les violoncelles en sourdine

pleurent le thème du *Regard* (III). Le motif s'arrête inachevé : Tristan est mort en prononçant le nom d'Iseult.

Cette page est assurément d'une véhémence extraordinaire, elle impose à l'orchestre et surtout au chanteur une tâche extrêmement lourde, presque surhumaine ; jamais peut-être, poète et musicien n'ont osé aller aussi loin dans l'expression des suprêmes exaltations de l'amour et de la douleur. Il n'y a pas, dans tout le théâtre ancien et moderne, beaucoup de scènes qui égalent par l'intensité de l'émotion qu'elle produisent cette mort de Tristan, à la fois si réaliste et si poétique.

Mais, il importe de le remarquer, Wagner sauve toujours l'impression esthétique, même dans les plus excessives véhémences de son génie. Après les heurts étranges de thèmes et d'harmonies qu'il déchaîne, tout à coup il vous tire de l'horreur du spectacle par des accents d'une douceur incomparable qui impriment aux sensations produites une direction idéale et dissipent, pour ainsi dire, le caractère trop douloureux de la commotion physique ressentie.
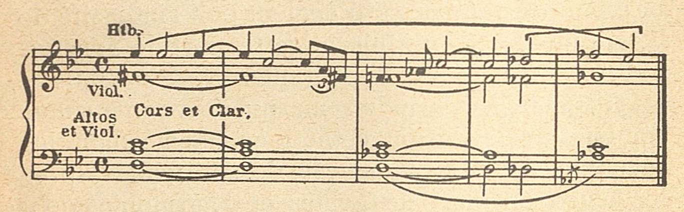
Le postlude qui suit immédiatement la scène de l'agonie en est un exemple frappant. Avec la réapparition du thème du *Désir* alangui et comme mourant, surtout avec le rappel des mélodies d'amour et notamment du thème du *Regard,* il reporte notre émotion dans le domaine du sentiment pur. C'est moins la mort de Tristan que la mélancolie de sa destinée lamentable qui nous émeut et nous arrache nos larmes.

Ainsi encore l'admirable conclusion qu'il a

donnée à l'ouvrage et qui élève si haut le sens philosophique de l'inoubliable poème d'amour.

Les lamentations d'Iseult, cherchant en vain à ranimer l'ami mort, ont encore l'accent de la douleur humaine dans ses cris les plus émouvants. Ce sont des regrets où se mêle quelque chose de la passion. Notons dans ces lamentations le très beau thème que voici :

XXXIII



dont les tenues syncopées semblent des sanglots qui veulent éclater.

Mais peu à peu cette douleur s'éthérise et, très délicatement, la musique en indique la transformation en rappelant le thème de l'*Hymne à la Mort*.

Passons sur la scène de l'arrivée de Brangæne et de Marke, du combat entre Kurwenal et Melot, des lamentations du Roi, qui suspendent un moment l'émotion, sans nous apporter des impressions nouvelles, soit au point de vue dramatique, soit au point de vue musical. C'est un hors-d'œuvre peut-être nécessaire.
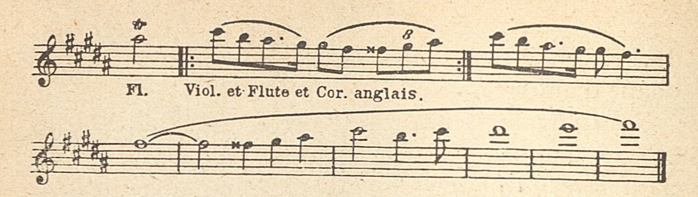
Le fil poétique rompu reprend au moment où le regard d'Iseult se rallume. D'un coup d'aile puissant, le merveilleux poète qui est en Wagner nous transporte dans les régions supérieures.

Sur la mélodie si noblement triste de l'*Hymne à la Mort* s'élève maintenant le *Chant d'extase* d'Iseult.

Cette fois, il n'a plus rien des passions terrestres. Ce n'est plus l'expression du Désir, c'est le cantique des amours infinies, la suprême exaltation des félicités ineffables, le chant d'union des âmes se retrouvant dans l'Au-delà toujours présent au rêve de l'humanité souffrante.

Musicalement, la douceur pénétrante de cet hymne, son ampleur, le calme qu'il respire, le charme indicible des harmonies, tout le caractère du morceau qui contraste si vivement avec les véhémences des dernières scènes, en font une page absolument incomparable et dont la parole est impuissante à rendre la souveraine poésie. Si elle produit déjà, à l'exécution purement symphonique, une impression extraordinaire, à la scène, formant la conclusion du drame le plus passionné et le plus sombre qui soit, elle laisse une sensation ineffable d'harmonie et de paix surhumaine.

Sept ou huit fois de suite, la mélodie de l'*Hymne à la Mort* se répète, d'abord dans un mouvement très lent et tout *pianissimo*, puis un peu plus animé, soutenu par une instrumentation scintillante où des arpèges des harpes alternent avec des dessins arpégés des violons ou des altos; ensuite il s'exalte de plus en plus en s'associant au *grupetto* de la scène d'amour, au thème du *Destin* (XIV) et au thème du *Désir* (I*b*)); finalement, il passe à une expression plus reposée avec la rentrée du développement du thème de l'*Extase d'amour*



pour s'éteindre ensuite insensiblement dans les régions les plus élevées de l'orchestre, tandis qu'une dernière fois le hautbois redit expressivement la phrase du *Désir*.

C'est la fin et la conclusion de l'œuvre. Wagner a écarté toute intervention des masses chorales, tout ensemble de voix dont aucun autre maître ne se serait privé en ce moment.

Dans l'*Africaine*, par exemple, qui se termine par une situation à peu près analogue, Meyerbeer n'a pu s'empêcher de faire revenir le chœur après la mort de Sélika et de Nélusko au pied du mancenillier. Il fait même intervenir un *chœur aérien* qui chante ces paroles très plates :

> Pour elle s'ouvre le séjour
> Ou règne un éternel amour.

Il n'en fallait pas davantage pour rompre le charme, pour effacer l'impression de la fin poétique de ses deux héros. La conclusion est banale : elle est conforme à la tradition de l'opéra.

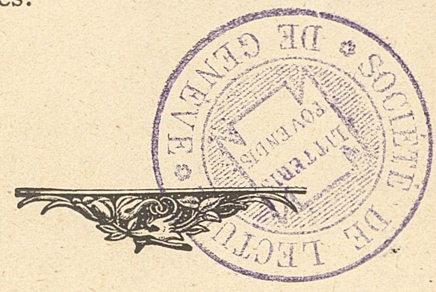
Combien Wagner a eu raison de rejeter tout ce qui était de nature à troubler la suprême extase d'Iseult !

La voix expirante de l'amante résonne seule jusqu'à la fin, et le rideau tombe lentement pendant que les harpes emportent vers les régions

de l'Eternel Repos les derniers lambeaux de son chant d'amour.

Rien n'égale la beauté de cette conclusion. Elle est de la poésie la plus simple et la plus pure. Sauf *Parsifal*, je ne connais pas une autre œuvre qui, après nous avoir fait éprouver les émotions passionnelles les plus violentes, laisse après elle une aussi haute et aussi profonde impression de sérénité, ni qui donne mieux la sensation aiguë des tristesses de la destinée humaine, dont toutes les joies et toutes les douleurs se résolvent dans le néant de la Mort.

Néant mystérieux, dont nul humain n'a pu sonder l'inconnu. Mais, du moins, le poète nous laisse espérer qu'il n'est pas le renoncement à tout, le désert sans fin. Sa dernière pensée est consolante, et la musique chante divinement l'espérance en une vie supérieure, illusion dernière des âmes blessées.



APPENDICE

I

ADDITIONS ET CORRECTIONS

II

DEUX COUPURES

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Au sujet du projet de Wagner de faire représenter *Tristan et Iseult* à Paris, je relève, dans une lettre à Ludwig Uhl, rédacteur de *Botschafter*, à Vienne, un bien curieux passage. Après avoir raconté à son correspondant l'échec des tentatives faites en vue d'une exécution à Carlsruhe, Wagner écrit :

Afin de me procurer la possibilité de présider moi-même à la première exécution de *Tristan et Iseult*, je partis dans l'automne de 1859 — pour Paris. Mon projet était de faire venir une troupe modèle d'artistes allemands pendant les mois de mai et de juin 1860; la salle de l'Opéra-Italien, qui est toujours libre à cette époque, je voulais la louer pour ces exécutions. Comme la plupart des artistes personnellement connus de moi et sympathiques à ma personne s'étaient montrés disposés à donner suite à mon invitation, je m'occupai avant tout de la réalisation matérielle de mon entreprise. Dans la personne d'un des propriétaires du Théâtre-Italien, je comptais trouver aisément l'homme

d'affaires qu'il me fallait; il était moins facile de trouver la garantie financière d'un capitaliste. Pour me la procurer, je devais inspirer confiance à un personnage très riche, ami d'un de mes amis de Paris (le baron Erlanger?) : c'est dans ce but qu'à mes risques et périls, j'organisai trois grands concerts dans la salle de l'Opéra-Italien, dans lesquels je fis exécuter des fragments de mes ouvrages par un grand orchestre, qui me coûta très cher. Le très grand et très important effet produit sur le public par ces trois concerts n'avait d'autre but, dans ma pensée, que de gagner la confiance de cet homme riche, qui devait soutenir mon entreprise. Malheureusement, cet homme, déjà d'un certain âge, fut empêché d'assister à ces concerts, si bien que le calcul de mon ami échoua complètement.....

Il est assez piquant de constater que Liszt avait, dès le début, désapprouvé toute cette campagne à Paris, lui qui, auparavant, avait toujours poussé Wagner vers ce centre. Il résulta de là un certain refroidissement entre les deux amis, mais de peu de durée.

Dans la même lettre à Ludwig Uhl, Wagner raconte très en détail ses vaines démarches à Vienne, à Dresde et à Berlin :

A Vienne, après l'ajournement des répétitions de *Tristan* (motivé par la maladie du ténor Ander), la presse musicale s'était donné la tâche de faire croire que mon œuvre était inexécutable, qu'aucun chanteur ne pouvait déchiffrer ni retenir ce que j'avais écrit. Cette affirmation était devenue le thème favori de tous ceux qui, en Allemagne, parlaient ou écrivaient à propos de moi. Une cantatrice française, Mme Viardot, me manifesta un jour son étonnement de ce que chez nous, en Allemagne, on parlait de « cette difficulté de déchiffrer *Tristan* »; et elle me demanda si, en Allemagne, les artistes n'étaient pas musiciens? Je ne sus trop que répondre pour éclairer sur ce point cette grande artiste,

qui, un jour, à Paris, avait chanté à vue, avec expression, tout un acte du rôle d'Iseult. Au fond, les choses n'allaient pas si mal qu'on voulait bien le dire; mes chanteurs viennois, guidés et instruits par le zèle intelligent de mon excellent ami le capellmeister Esser, me firent un jour le très grand plaisir de chanter d'un bout à l'autre tout l'ouvrage au piano, sans une faute. Comment, ils auraient pu prétendre plus tard qu'ils n'avaient pu apprendre ni retenir leurs rôles, — c'est ce qui m'a été rapporté textuellement, — voilà qui demeure pour moi une énigme au sujet de laquelle je ne veux pas me rompre la tête. Peut-être est-ce par complaisance envers nos célèbres critiques musicaux de Vienne et d'ailleurs, qui tenaient beaucoup à ce que mon ouvrage fût déclaré impossible et qu'une exécution eût, par conséquent, désagréablement surpris. Peut-être aussi, ce qui m'a été répété n'est-il pas exact, car tout est possible aujourd'hui dans la presse allemande où ne règne pas précisément l'esprit *chrétien*. Toujours est-il qu'étant à Moscou, au mois de mars 1863, je reçus de la direction de l'Opéra-Impérial de Vienne une communication me priant de ne pas hâter mon retour en vue des répétitions générales de *Tristan*, annoncées pour cette époque, vu que des indispositions s'étaient produites parmi le personnel et que la représentation ne pourrait avoir lieu en aucun cas avant les vacances. Les vacances se passèrent, et de *Tristan* il ne fut plus question. Je crois que parmi le personnel régnait en général la conviction que le ténor Ander, même avec la meilleure volonté du monde, n'aurait pu « soutenir » son rôle, moins encore le redire plusieurs fois. Dans ces conditions, la direction ne pouvait pas considérer l'ouvrage comme un « gain » pour le répertoire. Je trouvai tout cela et bien d'autres choses encore parfaitement conformes et si naturelles que je ne cherchai même pas à m'éclairer sur les secrets divers qu'on me rapportait. La vérité, c'est que j'en avais assez, et je m'abstins désormais d'y penser.

Ainsi, mon *Tristan* était passé à l'état de fable. On voulait bien reconnaître quelque mérite à *Tannhæuser* et *Lohengrin*, et, çà et là, on me traitait avec certains égards. Au demeurant, on me tenait pour un homme fini.

— J'ai raconté (ch. I, p. 23-24) que le séjour de Venise, où Wagner composa le deuxième acte, lui était devenu à la fin insupportable et comment il alla chercher, à Milan, le bien-être et le calme qu'il ne trouvait plus dans la ville aux lagunes. Aux soucis matériels et moraux qui accablaient le maître à ce moment, il faut ajouter une fièvre gastrique qui se déclara aux premiers jours de l'année 1859 et qui, pendant quelques temps, l'empêcha de travailler. C'est à cette période de malaise que se rapportent les lettres désespérées adressées à Liszt. Le deuxième acte ne fut complètement terminé qu'au commencement de mars et à Milan, d'où Wagner partit ensuite pour Lucerne.

— A propos de la reprise des rôles de Tristan et Iseult par M. et Mme Vogl, au théâtre de Munich, j'ai commis une erreur (ch. I, page 66). C'est bien comme l'indique M. Ad. Jullien, en juin 1869, qu'eût lieu cette reprise, sous la direction de Hans de Bulow. Mais il n'y eut alors qu'une seule représentation publique suivie, quelques jours plus tard, par une représentation privée, donnée pour le roi Louis II et ses invités, le 23 juin, à *dix heures du matin*. C'est au moment de cette reprise de *Tristan* que se produisit la brouille entre Richard Wagner et son disciple, à la suite de laquelle Hans de Bulow donna sa démision de tous les emplois qu'il occupait à Munich et fut remplacé à la tête de l'orchestre par Hans Richter. C'est probablement en raison de cet incident que *Tristan* disparut de nou-

veau du répertoire du théâtre de Munich, où il ne prit place définitivement qu'après les représentations de 1872.

Voici la distribution de 1869 : Tristan, M. Vogl ; Iseult, Mme Vogl ; Brangæne, Mme Possart ; Kurwenal, M. Fischer ; le Roi, M. Bausewein ; Melot, M. Heinrich.

Les journaux du temps que j'ai pu consulter depuis constatent d'ailleurs que l'exécution fut excellente, mais l'effet se trouva en quelque sorte effacé par les représentations des *Maîtres Chanteurs* et surtout par celle du *Rheingold* (août 1869) dont la première donna lieu, on se le rappelle, à des incidents bruyants. En somme, bien que l'ouvrage eût été donné à Munich en 1869, ce sont, en réalité, les représentations de 1872 qui ont constitué la véritable reprise et qui, dans l'histoire de l'œuvre, marquent, comme je l'ai dit, l'heure de la renaissance.

— Quelques notes que je dois à l'obligeance de M. Maurice Wilmotte, professeur de langues romanes à l'Université de Liége, sont à ajouter aux renseignements que je donne au chapitre II, sur la légende de Tristan.

Dans les *Narrationes* de Parthenius, on peut lire un récit de la séduction d'Œnone sur le mont Ida, qui offre certains traits analogues à la légende de Tristan.

Œnone, séduite par Pâris, dit à celui-ci qu'il sera blessé par un ennemi à cette même place, c'est-à-dire sur le mont Ida, et qu'elle seule, comme Iseult, saura les secrets qui guérissent. Pâris est, en effet, blessé mortellement par Philoctète ; il envoie vers Œnone un messager, que celle-ci rebute. Quand le messager est

parti, Œnone se ravise, se met en route, arrive trop tard et se tue sur le cadavre de Pâris.

Les épisodes de ce récit sont, on le voit, très voisins de notre légende ; et ceux qui manquent, comme l'a fait remarquer M. Bédier (*Fabliaux*, p. 86), le tribut des jeunes filles, le monstre marin, la voile noire et la voile blanche, le chien Husdent plus clairvoyant que sa maîtresse, tout cela se retrouve dans la légende d'Odysseus.

D'autre part, on peut citer certains traits de la légende d'Héro et Léandre, qui se rapprochent aussi de celle de Tristan. Dans la rivalité d'Œnone et d'Hélène enfin, on retrouve une similitude avec le dualisme si curieux d'Iseult la Blonde et d'Iseult aux Blanches-Mains.

Il faut conclure de là que la légende de Tristan contient de nombreux éléments d'origine hellénique, ce qui n'a rien de surprenant. On sait, en effet, que les Hellènes poussèrent leurs aventureuses navigations jusque sur les côtes du Danemark et de la Norwège ; si cette circonstance ne suffisait point peut-être pour expliquer la transplantation sur les côtes de Bretagne de légendes helléniques, on pourrait rappeler que des relations commerciales suivies étaient établies, dès avant la conquête des Romains, entre le Nord et le Midi de l'Europe. C'est ainsi que, dans les Eddas scandinaves, on retrouve nombre de traits empruntés à la mythologie grecque.

De tout temps, d'ailleurs, les « belles histoires » ont voyagé, et l'échange très actif de sujets et de thèmes poétiques qui s'est fait, au moyen âge, entre les parties extrêmes du monde civilisé, en est un exemple frappant.

En un sens, la légende de Tristan n'est donc pas d'origine purement celtique.

Allons plus loin même et disons que, dans la forme où elle nous apparaît pour la première fois dans les poèmes ou dans les proses françaises du XII[e] siecle, elle est déjà une sorte de chapelet de toutes sortes de traditions et de fables, les unes orientales, les autres germaniques ou celtiques, amalgamées et fondues très habilement. M. Wolfgang Golther, dans sa brochure *Die Sage von Tristan und Isolde* (Munich, Ch. Kaiser, 1887), a réuni sur ce point les informations les plus complètes et les plus décisives. Après lui et tout récemment, un savant philologue italien, M. F. Novati, a publié, en même temps qu'un nouveau fragment jusqu'ici inconnu du trouvère Thomas une dissertation (dans les *Studi di filologia romanza*) dont la conclusion est qu'en somme cette qualité surfine et comme vaporeuse de l'amour des deux héros, c'est à un texte français, non à des textes celtiques, que nous en devons la révélation, qu'ainsi *Tristan et Iseult* est une légende plutôt française que celtique. Dans le même sens, M. L. Sudre (Romania XV, les *Allusions à la légende de Tristan dans la littérature du moyen âge*), avait déjà fait remarquer que le caractère chevaleresque et courtois des personnages, l'allure mystique de l'amour dans les romans de la Table Ronde étaient certainement dus à une transformation opérée dans les légendes primitives par la brillante pléiade des conteurs anglo-normands qui fleurirent à la cour des Plantagenets.

Sur ce point, il ne peut y avoir de doute : les poètes du XII[e] siècle ont affiné certainement les traditions dont ils s'inspiraient, et cela probablement sous l'influence directe de la poésie des troubadours, dont l'action sur les mœurs de la société et des petites cours du Nord de la France et de l'Angleterre est incontestable.

Mais la philologie ne va-t-elle pas un peu loin aujourd'hui, en réduisant presqu'à rien la part de l'*esprit celtique* dans la légende de Tristan et en général dans les romans du cycle breton ? Ne fait-elle pas bon marché trop systématiquement des circonstances historiques et ethniques au milieu desquelles s'est développée cette branche de la littérature française ?

Il me semble qu'à ce point de vue les travaux de Golther et de Novati laissent dans l'ombre bien des circonstances intéressantes, et surtout, qu'ils ne tiennent pas un compte suffisant de ce qui fait la véritable originalité de tout cet ensemble de fictions : à savoir le caractère des personnages, leur tendance à la rêverie, la constance très caractéristique, l'unité de l'amour chez tous les héros, et, ce qui n'est pas le moins curieux, leur penchant et leurs aptitudes pour la musique. Ce trait est particulièrement intéressant dans la légende de Tristan et il suffirait pour en marquer le caractère très spécialement breton ou celtique, car il se fonde sur une aptitude naturelle, sur un attribut spécifique de la race.

D'autre part, il reste à prouver que le trouvère Thomas fut un *Français*. J'avoue que cette qualification ethnique, appliquée à un trouvère normand ou breton, vivant au XIIe siècle, m'étonne et me paraît quelque peu hasardée. Thomas a écrit en français, c'est vrai ; mais il était originaire de la Bretagne, donc Celte ; comme Marie de France, il a vécu en Angleterre ; comme Chrétien de Troies, son contemporain, il a certainement puisé aux traditions des pays bretons, auxquelles il fait allusion plus d'une fois. Si Thomas et Béroul sont Français, ce n'est donc pas essentiellement ; il ne le sont pas tout entiers, il ne le sont pas certainement par l'éducation, par le milieu dans lequel il vécu-

rent, par les sources auxquelles ils ont demandé l'inspiration poétique.

On ne peut contester, d'ailleurs, que ce soit par les conteurs bretons ou les conteurs normands, directement en contact avec ceux-là, que ce genre de récits a passé en France. Dans toute l'histoire de la littérature française, l'esprit breton n'a pas cessé jusqu'aujourd'hui de se distinguer par des caractères sensiblement pareils.

Invariablement, ce sont des écrivains originaires de Bretagne qui représentent dans les lettres françaises la tendance au mysticisme, qui mêlent constamment la nature aux actions humaines, qui laissent au sentiment une part plus grande qu'à la raison, toutes choses auxquelles l'esprit proprement français, l'esprit *latin*, est absolument réfractaire. Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Renan, Brizeux, Lamennais pour ne citer que quelques noms, sont des Français, sans doute, mais ils sont aussi plus que cela, il y a en eux un élément atavique très nettement saisissable qui les relie directement aux vieux conteurs à qui nous devons ces touchantes histoires d'amour, cet héroïsme romanesque qui ne recule devant aucun obstacle, cette conception mystique de la vie qui la rend si doucement rêveuse, ces fées qui peuplent les bois et président à nos destinées et toutes ces charmantes fictions absentes jusqu'au XIIe siècle de la poésie française.

Phénomène non moins important : cette « qualité surfine et comme vaporeuse de l'amour », on la retrouve en Angleterre, et cela est vraiment digne de remarque, justement chez les écrivains qui, comme les Français cités plus haut, soit par leur naissance, soit par leur éducation, se sont trouvés en contact plus ou moins direct avec les éléments celtiques encore vivaces.

Il y a là un ensemble de phénomènes trop caractérisé et trop constant pour ne pas mériter l'attention des philologues.

En somme, le fond, l'âme de la légende est celtique ou bretonne ; la forme seule est française, et plus particulièrement dans les romans en prose où la poésie de la tradition primitive est déjà défigurée par les contaminations d'un esprit tout différent.

II

DEUX COUPURES

Richard Wagner, bien qu'il fût ennemi de toute suppression, a lui-même indiqué deux coupures dans la partition de *Tristan,* au deuxième et au troisième acte. Lors de la reprise de l'œuvre, en 1872, au théâtre de Munich, — ainsi me l'a raconté M. Hermann Levi, — il était sorti un soir très énervé de la représentation. Il fit appeler M. Levi et causa quelque temps avec lui, après le théâtre. Il manifesta tout d'abord un très profond étonnement de l'attention soutenue que le public prêtait à une œuvre aussi touffue et aussi tendue. Maintenant qu'il revoyait son drame dans un certain recul, il ne pouvait assez admirer l'abnégation des chanteurs qui se consacraient à son exécution et la patience du public, qui l'écoutait sans broncher d'un bout à l'autre. On en vint ensuite à parler de l'instrumentation ; et Wagner convint que certaines parties de la *scène d'amour* et de la *scène de l'agonie* de Tristan lui paraissaient maintenant trop chargées. Il avait trop

présumé de la force des exécutants. Finalement, il prit la partition et indiqua à M. Levi les deux coupures suivantes, qu'il le pria de faire faire aux représentations suivantes.

La première est au deuxième acte, dans la scène d'amour, un peu avant l'*Hymne à la nuit*. Après les mots :
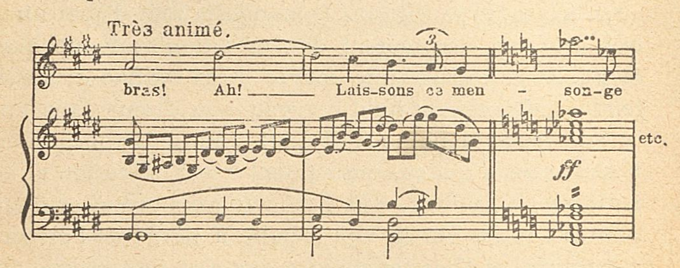
> Et je t'offris la liqueur charmeresse
> Qui devait à jamais t'endormir dans mes bras
> (*Mit mir dich im Verein*
> *Wollt' ich dem Tode Weih'n)*,

il faut passer des deux premières mesures du *molto animato* (partition française, piano et chant, page 147 ; partition d'orchestre, page 207) directement à la deuxième mesure du chant de Tristan,

> Ah ! laissons ce mensonge.
> *O, nun waren wir Nachtgeweihte.*
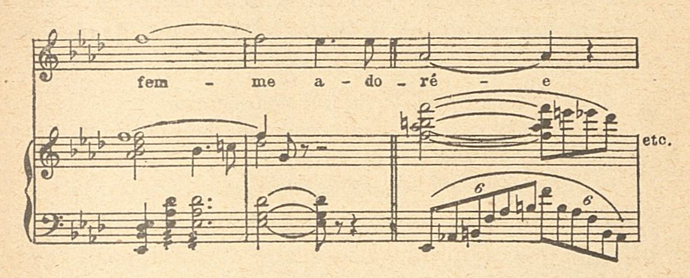
page 152, de la partition piano et chant, deuxième accolade, mesure quatre ; partition d'orchestre, p. 219, première mesure.

Voici le raccord tel que M. Levi a bien voulu me l'indiquer :



La seconde coupure a lieu dans le grand monologue de Tristan, au troisième acte. Il faut passer de la page

219, deuxième mesure, aux mots : *Une femme adorée*, à la page 223, première mesure de l'avant-dernière accolade, où l'on remplace les syllabes *pa re* — par *ré-e* sur le *la* bémol, — puis continuer : *O mon Iseult.*



(Partition d'orchestre, passer de la dernière mesure de la page 320 à la troisième mesure de la page 327).

Au sujet de ces coupures, M. Levi m'a encore raconté que lorsqu'il voulut faire remarquer à Wagner qu'il y avait une lacune dans les paroles, le maître lui répondit avec une certaine vivacité : *Bah! laissons cela! ne faisons pas de sentiment!*

M. Levi n'est pas éloigné de croire que les impressions éprouvées par Wagner à l'audition de *Tristan* ont influé sur l'instrumentation de *Parsifal*, qui est traitée, en effet, beaucoup plus légèrement.

TABLE DES MATIÈRES

Brux. — Imprimerie Th. Lombaerts, 7, rue Mont.-des-Aveugles.